

Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt

Nägeli, Hans Georg

Zürich, [1809]

Persistenter Link: http://dx.doi.org/10.3931/e-rara-28924

Die Pestalozzische

Gesangbildungslehre

nach Pfeiffers Erfindung

kunstwissenschaftlich dargestellt

im Namen

Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde

von

Hans Georg Nägeli.

Zürich, bey H. G. Nägeli.

Wenn wir jemals die Aufmerksamkeit des ganzen deutschen Publikums, so weit dasselbe an den Aufgaben der Menschenbildung sowohl thätigen als wissenschaftlichen Antheil nimmt, auf unser Erziehungswesen zu ziehen in gleich hohem Grade Bedürfniß und Befugniß hatten, so befinden wir uns jezt aufs Neue in diesem Falle. Der Gegenstand den wir hier als Methodisten zur Sprache bringen, ist uns über alle Vergleichung wichtig. Kein Unbefangener wird auch die Zuversicht tadeln, womit wir uns aussprechen. Alles, was wir hier thun, haben wir vor dem Volk mit dem Volk für das Volk zu thun. Daher liegt uns ob, unsrer That gleich anfangs eine nationale Richtung zu geben, und so gewährleistet die Publizität unsers Wollens uns selbst das Vollbringen.

Es mußte uns zwar längst bekannt seyn, daß eine Kunst, wozu die Anlage sich bey jedem gesunden lebensfrohen Kinde täglich und stündlich äussert — eine Kunst, die in unserm Zeitalter ihre Wirksamkeit unter den mannigfaltigsten Formen und Verhältnissen so allgemein verbreitet, ein wichtiges allgemein-menschliches Bildungsmittel abgeben könne und müße. Wir haben es auch geahndet, daß diejenige Musenkunst, die sich Harmonie nennt, vorzüglich dazu geeignet sey, sowohl die Harmonie der Gemüthskräfte des Individuums, als die Uebereinstimmung der Gemüther in menschlicher Wechselwirkung zu befördern. Aber

noch nicht lange haben wir hoffen können, was wir seit kurzer Zeit nun wissen, daß es uns gelingen werde, die Musik in universeller Beziehung zur Gymnastik des ästhetisch-zeitlichen Daseyns zu erheben.

Je neuer und fremder aber unsre Ansicht des Tonkunstwesens scheinen muß, je nothwendiger ist es, daß wir, ehe wir weiter sprechen, uns umsehen, was für ein Publikum wir vor uns, und wie wir uns mit demselben zu verständigen haben. Wir erblicken in unsrer gebildetern Lesewelt vorzüglich zwey Classen, diejenige der Kunstphilosophen, die keine Musiker sind, und die der Musiker, die nicht eigentlich Kunstphilosophen sind. Mit den erstern wird sich die Verständigung schon geben; wir haben ihnen blos zuzumuthen, daß sie zur Verständniß der ihnen allenfalls fremden Kunstwörter im Mus. Lexikon nachschlagen. Mit den letztern hat es mehr Schwierigkeit. Die positive Kunstlehre ist nämlich im Ablauf der Zeiten so sehr fixirt und verhärtet worden, daß sie, wie alle Didaktik und Dogmatik, zwar auch heut zu Tage noch viel Erhebliches leistet, aber noch viel Erheblicheres raubt: die freye frische Ansicht des Daseyns und Wirkens, die unbefangene Beurtheilung neuer Erfindungen und Erscheinungen. Dem eigentlichen Musiker muthen wir daher nichts Geringeres zu, als daß er für einmal sein ererbtes Tonsystem gleichwie seine erlernte Tonsetzkunst, besonders auch das, was ihm die Systematiker — sonderbar genug — als seine „Grammatik und Rhetorik" geben wollten, zu vergessen suche; daß er bey unserm

Gebrauch der Kunstwörter sich nie jenes System, überhaupt nichts weiter denke, als die einfache Definition. Ja sogar seine theoretische Eintheilung des Gebietes der Musik in Harmonie und Melodie können wir ihm nicht lassen. Er muß zum Behuf der gegenwärtigen Untersuchung seinen alten Standpunkt ganz und gar verlassen, um sonach ins Gebiet der Kunst und Kunstwissenschaft von einer neuen Seite Eingang zu finden. Er vertraue uns. Eingedenk, wie viel auch wir der positiven Kunstlehre zu danken haben, werden wir das Wahre und Schöne, Gute und Große, das er in derselben und durch dieselbe kennen gelernt hat, ihm keineswegs verkleinern, weit weniger seiner Kenntniß entrücken, sondern ihm nur aus einem neuen, höhern Standpunkt in seiner Wahrheit und Schönheit, Güte und Größe beleuchten, und um so vollkommener zu seiner Erkenntniß bringen.

Gymnastik.

Wir theilen die Gymnastik folgendermaaßen ein, in die niedere und die höhere.

Uebung der Glieder, Uebung aller Theile des Körpers zu mechanischen Zwecken der leiblichen Existenz — nicht nur dies — selbst die Uebung der Sprachwerkzeuge zu Kunstzwecken, die Handübung des bildenden Künstlers, die Fingerübung des Klavierspielers, ja die Uebung jedes Gliedes und jedes Sinnes, zu welchem Endzweck es sey, zählen wir zur niedern Gymnastik. Ihr Produkt ist immer nur Beschäftigung,

Stärkung, Belebung, Verschnellerung — mit Einem Wort Vervollkommnung der Organe.

Die höhere Gymnastik hingegen geht darauf aus, die Organisation im Ganzen zu bethätigen und zu vervollkommnen.

Aber auch die niedere Gymnastik, die schon vermöge ihres Begriffs den wahren Weg zum Leben zu bezeichnen hat, strebt organisch zu wirken, zunächst dadurch, daß sie der Organisation auf Umwegen, durch vielseitige Uebung der Organe, Vortheile zu wenden will; mehr aber indem sie die einzelnen Organe in Verbindung beschäftigt. Sie hat ihr Ideal. Dieses ist gleichzeitige, gleichzeitig in einander greiffende Beschäftigung der Organe, ja sogar Vervollkommnung durch gleichzeitige Stärkung, Belebung, Verschnellerung. Eine Art der Annäherung zu diesem Ideal ist der Tanz.

Der Tanz ist die expreßivste Existenz, der höchste Ausdruck des räumlichen Daseyns.

Aber schon die niedere Gymnastik bedarf zur gleichzeitigen Beschäftigung der Organe eines regulativen Prinzips, damit die Organe sich in ihren Funktionen unter einander nicht hemmen, verwickeln oder zerstören. Ein solches Prinzip findet sie aber nur im Innern der Organisation. Sie muß es hervorruffen. So bedarf der Tanz der Musik.

Hier finden wir die Musik auf einem neuen Wege, als absolutes Hülfsmittel, das gesteigerte räumliche Daseyn zu reguliren.

Wie kömmt es nun, daß Musik dem Tänzer sein

Daseyn so sehr erleichtert, ja sogar die höhere Tanzkunst erst möglich macht?

In dieser Beziehung betrachten wir die Musik als Bezeichnungskunst der Zeitmomente. Durch diese Bezeichnung der Zeitmomente wird dem Tänzer sein Daseyn in der Zeit zugemessen. Er nimmt dieses Maaß in seine Organisation auf, und leicht und schnell wie er sein zeitliches Daseyn inne wird, conformirt sich danach auch sein räumliches Daseyn, seine Raumbezeichnungen, Bewegungen, werden selbst unwillkührlich organisch; ja es wäre ihm nichts schwerer, als gegen das Zeitgesetz, was man sonst Takt zu nennen pflegt, zu tanzen, ein Tanzkunststück taktlos, oder taktwidrig auszuführen.

Wir treten jetzt ganz auf unser Gebiet zurück. Musik ist uns, rein elementarisch aufgefaßt, künstliche Bezeichnung der Zeitmomente. Ihr gymnastischer Endzweck ist Belebung der Organisation. Die Wissenschaft, das reine Element der Musik ohne Beymischung besondrer ästhetischer Reizmittel für die Anschauung in ein System auszuprägen, heißt Rhytmopoie.

Die rhytmische Bezeichnung der Zeitmomente bringt indeß das zeitliche Daseyn blos als Lebensproceß vor die Anschauung. In wie fern aber Musik als das universelle Trieb- und Uhrwerk der höhern Gymnastik nicht blos, nie allein Beschäftigung der Organe, sondern immer Bethätigung der Organisation seyn soll, in so fern ist durchaus die Beförderung der Selbstanschauung des organischen Wesens ihr

Ziel. In der Anschauung des Daseyns als Lebensproceß, so wie sie durch die rhytmische Bezeichnung der Zeitmomente unterhalten wird, ist aber die Organisation noch nicht hinreichend bethätigt. Daher entsteht das absolute Bedürfniß, die Zeitmomente zu decoriren. Diese Decorationskunst ist das allgemeine ästhetische Reizmittel, das Beförderungsmittel der Selbstanschauung des organischen Wesens. Ihr Endzweck ist Verklärung der Organisation. Die Wissenschaft, die Decorationskunst der Zeitmomente in ein System auszuprägen, heißt Melopoie.

Die Organisation befindet sich im Zustande der Verklärung wenn in steter steigender Regung und Rührung ein geistiges Fluidum sie durchströmt, wenn sie in sich selbst durchsichtig und durchdringlich ist, gleichsam ein lebendiges vielarmiges Automat. Ob und wie fern eine solche Verklärung vorübergehend, oder von bleibenden Folgen seyn müße, kommt hier nicht in Betracht. Genug, wenn wir nachweisen können, daß Musik da, wo sie als rhytmisch-melodische Kunst erscheint, organisation-verklärend wirkt.

Eine so erhabne Bestimmung zur Organisationsverklärung trägt die Musik schon in ihren Urelementen in sich. Darin schon offenbart sich ihre Ueberschwenglichkeit, und wir bedürfen zu unsrer Nachweisung nicht einmal eines Hinblicks auf die uranfängliche und seitherige Evolution des Musikwesens in der Geschichte.

Die Kunst der musikalischen Bezeichnung der Zeitmomente besteht in der Verbindung successiver

Töne als Zeitgrößen, sie legt den Tönen ihren quantitativen Gehalt bey.

Die Kunst der musikalischen Decoration der Zeitmomente besteht in der Verbindung successiver Töne als specieller Erzeugnisse für die Empfindung, sie legt den Tönen ihren qualitativen Gehalt bey.

Dieser qualitative Gehalt ist generisch dreyfach: Eine Merkwürdigkeit, die von den bisherigen Theoristen noch nicht ausgesprochen wurde! Daher finden sich in unserer Kunstsprache noch keine genau bezeichnenden Wörter darfür vor, so daß wir genöthigt sind, neue zu gebrauchen, oder vielmehr, bekannte zum Theil in einem neuen Sinne zu gebrauchen.

Akustische Qualitäten wollen wir die Töne nennen, rücksichtlich ihrer verschiedenen materiellen Erzeugung;

Dynamische Qualitäten rücksichtlich des Gewichts, des Grades der Erschütterung, der Stärke und Schwäche;

Sensuale Qualitäten rücksichtlich ihrer Höhe und Tiefe. Diese generische Triplizität wird nicht etwa erst in der hochgesteigerten Kunst der Melodik constastirt; sie liegt schon in der Menschenstimme involvirt, offenbart sich schon in den Sprachelementen. Denn wirklich schon im Sprechton wird Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche durch die Ungleichheit der Vocale bestimmt; und diese Ungleichheit ist selbst eine akustische.

Jene Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, ist durch die Elemente der Sprachlehre hinlänglich

bekannt. Eher aber dürfte die Frage aufgeworfen werden, wie man dazu komme, die Ungleichheit der Vocale eine akustische zu nennen.

Auf diese Benennung sind wir durch die Betrachtung gekommen, daß die materielle Erzeugung des Tones bey jedem Vocal durch eine eigne Form des Mundes bewirkt wird. Der Mund wird also in der That bey jedem Vocal zu einem andern Instrumente geformt. Von diesen Mundinstrumenten in wörtlichem Sinne sind die Blasinstrumente als so viele Nachbildungen zu betrachten, deren jedes irgend einen und nur einen Vocal oder Diphtong mehr oder minder treffend nachbildet. So nähert sich z. B. der Ton des Hornes dem u, der Ton der Oboe dem i, der Ton der Clarinette, vorzüglich in der Tiefe, dem sogenannten Chalumeau, dem e; die Flöte nähert sich in der Höhe dem ů, der Fagott in der Tiefe dem ö. (Daraus folgt daß es unrichtig ist zu sagen, irgend ein Instrument sey vorzüglich tauglich, die Menschenstimme nachzuahmen; welches nur die Gesammtheit der Blasinstrumente, immer noch unvollkommen, leistet.)

Wir fassen noch einmal die Triplizität der Melodik näher ins Auge.

Zuvörderst betrachten wir die akustische Qualitativität des Tonwesens. Diese hat das Eigenthümliche, daß sie uns erst durch Vergleichung verschiedenartiger Erzeugnisse entsteht. Würden wir nur auf einem Vocal singen, oder nur auf einem Instrumente spielen, so wäre Akustik in diesem Sinne nicht vorhanden. Sie hat, wie es sich hieraus ergiebt,

ferner die Eigenthümlichkeit, daß ihre Phänomene, als solche, keiner quantitativen Schätzung unterworfen werden können.

Die dynamische Qualitativität des Tonwesens entsteht zwar auch nur durch die Verbindung ungleich starker Töne. Hier aber ist sonach eine quantitative Schätzung möglich, weil, was mehr oder minder Gewicht hat, sich gegen einander abwägen läßt, weil die Grade der Stärke und Schwäche zu berechnen sind.

Die sensuale Qualitativität ist schon in ihrem Urelemente, dem einzelnen Tone, einer quantitativen Schätzung fähig, denn der einzelne Ton läßt sich berechnen, seine Höhe läßt sich in Zahlen ausdrücken, vermittelst des Monochords.

Wir abstrahiren jetzt ganz von der akustischen Qualitativität, und reflektiren blos auf die dynamische und sensuale. Machen wir diese einer quantitativen Schätzung unterwürfig, und verbinden wir damit nunmehr die rhytmische Quantitativität, so bleibt uns dennoch, abstrahirt vom Akustischen, eine Triplizität des Tonwesens, und zwar eben eine rein-quantitative, die uns bey aller Kunstbildung und Kunsteinsicht die wichtigste seyn muß. Wir nennen sie die absolute Triplizität der Form. Absolut, weil die drey daraus hervorgehenden Constructionsweisen durch jedes einzelne Tonkunstwerk als Dauer, Höhe, Stärke verschiedener Töne sich organisch aussprechen.

Durch diese absolute Triplizität der Form, ver-

möge welcher die generischen Constructionsweisen in stetiger Verbindung, Vermengung, Vermischung vor der Kunstanschauung erscheinen, wird die Organisation in der That überschwenglich bethätigt. An das Element des Wohllauts geknüpft ist die Form immer mit Materie überkleidet, immer führt Materie die Form der Anschauung vor. So wird in diesem Gebiete das Graduelle continuirlich empfindbar gemacht, das Empfindbare continuirlich graduirt.

Aus einer solchen Ansicht des Tonwesens gieng das Theorem hervor, Musik sey die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen. (Kant.) Das kann man, obwohl dadurch der Gegenstand nur von einer Seite theoretisch bezeichnet wird, vorzüglich von dieser einzelnen Kunst sagen. Denn das ist ein wahrhaft schönes, rein ästhetisches Spiel, wenn die Empfindungen continuirlich-mannigfaltig graduirt, wenn die Gradationen continuirlich-mannigfaltig empfindbar gemacht, folglich der Anschauung als formell und materiell zugleich vorgeführt werden. Und so betrachten wir die Verbindung, Vermengung, Vermischung der Rhytmik mit der Melodik. In jedem einzelnen Stück (Satz) soll der Rhytmus die Melodie, die Melodie den Rhytmus heben und tragen, die Lebendigkeit des Rhytmus soll durch die Klarheit der Melodie, die Klarheit der Melodie durch die Lebendigkeit des Rhytmus erhöht werden.

Daß durch solche, so erkannte Belebungs- und Verklärungsmittel die Selbstanschauung des organischen Wesens, als Endzweck der höhern Gymnastik,

unfehlbar kräftig und mächtig befördert werde, das verbürgt uns die Natur selbst.

Wir werfen jetzt einen Blick auf die Kunstgeschichte, um ihren pragmatischen Hauptzug zu unserm Zwecke herauszufinden.

So lebendig und klar in ihren Elementen, so belebend und verklärend in ihren Wirkungen, ließ die Musik eine Vervielfältigung ihrer Emanationen nicht nur zu, sondern sie mußte dieselbe provociren. Denn in einer Sphäre, wo alles elementarisch-klar und lebendig ist, erträgt die Anschauung eine unendlich große Menge von Eindrücken, vermag sie in ein ästhetisches Ganzes zusammenzufassen, und befindet sich so in einer Bethätigung, die ihr willkommen seyn muß, weil sie der Perfektibilität des organischen Wesens so naturgemäß als ästhetisch-kunstmäßig Vorschub leistet.

So entstand die Harmonik. Wer die Harmonik hauptsächlich als die Kunst betrachtet, das schwebende Wesen der Musik in Tonmaßen vor der Anschauung festzuhalten, und so der Plastik näher zu bringen, hat eine theoretische Ansicht, die nicht unidealischer seyn könnte. So ward die Musik von den Harmonisten der Vorzeit häufig, als Accordenkunst, ausgeübt, und so wird sie auch noch heut zu Tage von den neuesten Methodisten (Lehrern der Kunst des reinen Satzes) viel zu einseitig docirt. Aus einer solchen Theorie gieng Rousseaus Ansicht hervor, nach welcher die Harmonik in seinen Augen „eine gothische Erfindung" seyn mußte.

Die Harmonik ist uns Vervielfältigungskunst von

Tonreihen in einem gegebnen Zeitraum, und zwar doppelseitig, Vervielfältigungskunst der Rhytmen und der Melodieen. Die Lehre der höhern Setzkunst, (die Lehre vom doppelten und sogenannten mehrdoppelten Contrapunkt) giebt eben die Gesetze dieser Vervielfältigung. So ist z. B. die Lehre von der Versetzung und Umkehrung eine wirkliche Emanationslehre der Melodik, eben so die Lehre von der Nachahmung, der Augmentation und Diminution eine Emanationslehre der Rhytmik. Beydes wird in Verbindung gebracht durch die Aufgabe einer Ricercata, der höchsten Steigerungskunst rhytmisch-melodischer Construktionen, worin mitenthalten ist, die combinatorische Kunstaufgabe der Repercussion, der Nachahmung in der Gegenbewegung, der rückgängigen Bewegung, der rückgängig verkehrten Bewegung u. s. w. welches alles Kunstmittel sind, einen gegebnen Rhytmus auf jede mögliche Art zu melodisiren, eine gegebne Melodie auf jede mögliche Art zu rhytmisiren.

Aber nur in einer pädagogisch-stuffenweisen Entwicklung wird die Kunstanschauung so gebildet, daß die kunstvollen Tongebilde, welche durch die Kunst des doppelten (und mehrdoppelten) Contrapunkts auferbaut werden, sie nicht überfüllen, und nicht so die Organisation trüben, anstatt sie zu verklären; welches Allen begegnet, die in einem vielstimmigen Tonkunstwerk nur Anhäufung von Tonmassen anstatt vielfacher Verschlingung, Verflechtung, Verkettung der Rhytmen und Melodieen wahrnehmen. So ist dann die

Wirkung hauptsächlich dynamisch; sie kann groß und mächtig seyn, ist dabey aber auch belästigend, und zieht in so fern immer mehr oder minder erdwärts.

Man wundre sich nicht, daß der Sinn für wahre Größe im Gebiete der Tonkunst bey der sonst erwünschten Empfänglichkeit unsers Zeitalters noch so wenig allgemein ist. Die Kunstgelehrten Deutschlands haben schon seit einem vollen Jahrhundert darüber geklagt. Sie haben sogar durch ihre nur zum Theil gerechten Klagen hin und wieder selbst das Vorurtheil erzeugt, je höher ein Tonkunstwerk an wahrer Größe, an Umfang und Reichhaltigkeit stehe, je weiter sey es dem ästhetischen Gemeinsinne entlegen, der Anschauungskraft der gewöhnlichen Menschennatur überlegen; gelehrte Kunstwerke seyen nur für gelehrte Musiker da, vielleicht nicht einmal für diese, wenn es Leute von Geschmack seyen.

Den Zögling, welchen man zum Musiker bildet, pflegt man nach der Methode (der Kunst des reinen Satzes) zuerst mit dem einstimmigen Satze, dann mit dem Bizinium — dem Tricinium — dem Quadricinium bekannt zu machen; man führt ihn zur Mehrchörigkeit, zu allerley akustischen Combinationen, zur Vermischung mannigfaltiger Schälle und Klänge u. s. w. welches allerdings das Anschauungsvermögen entwickelt und die Einsicht in das Tonkunstwesen befördert. Aber so verfahren heißt bey uns durchaus nicht weder naturgemäß beym Anfange angefangen, noch lückenlos fortgeschritten.

Das Kind, welches nicht zum Musiker bestimmt

ist, würde ohnehin einen so großen theoretischen Bildungsweg nicht zurücklegen können, ohne seine anderweitige Bildung zu versäumen.

Aus allen diesen Rücksichten ist in dieser vielumfassenden und gehaltreichen Sphäre des menschlichen Daseyns und Wirkens die Zurückführung des eigentlichen Musikunterrichts auf die wahren, puren Elemente das Eine was Noth thut.

Die einzig wahre Elementarlehre stellen wir auf, indem wir den Rhytmus zum Ersten machen.

Nichts ist leichter, als die Naturgemäßheit dieses Verfahrens nachzuweisen. Denn siehe! indem wir der Natur musikalisch ein Maaß anlegen, entsteht uns der Rhytmus. Und durch den Rhytmus wird — wie wir oben dargethan haben — der Lebensproceß, als solcher, vor die Anschauung gebracht, wobey alle ächte gymnastische Bildungskunst ihren Anfang nimmt. Damit sollte schon genug gesagt seyn. Kaum brauchen wir es zu berühren, daß schon das sehr junge Kind, dem überhaupt an der Bewegung das Leben und der Sinn für das Leben aufgeht, am Klopfen, Schlagen u. s. w. seine Unterhaltung findet, weil es damit seinen Lebensproceß unterhält, regulirt, erhöht, wenn auch — welches wesentlich zu bemerken ist — dabey die Erschütterung der Gehörorgane nicht eigentlich, oder wenn sie gar nicht musikalisch, und auch sonst durchaus nicht angenehm ist.

Wir gehen indeß — da es nicht allein darum zu thun ist, Zutrauen für unsre Methode zu gewinnen,

sondern gerade auch die theoretische Einsicht in das Wesen der Tonkunst zum Behuff der Erziehungskunst zu befördern — noch tiefer auf die Sache ein.

Die rhytmischen Verhältnisse sind, im Allgemeinen gesprochen, faßlicher als die melodischen. Schon deßwegen wäre es zweckmässig, jene dem Kinde früher vor die Anschauung zu bringen, als diese. Wir nehmen die Viertelnote (eigentlich zu sagen, den Ton von der Dauer eines Viertheils vom C Takt im Tempo moderato.) Diese steigern wir einerseits aufwärts d. h. durch Verlängerung, und es entsteht uns die halbe Note; wir steigern sie noch einmal aufwärts, und es entsteht uns die ganze Note. Anderseits steigern wir sie abwärts, d. h. durch Verschnellerung, und es entsteht uns die Achtheilnote; noch einmal, und es entsteht uns die Sechszehntheilnote. So machen wir die Viertelnote zum Anfangspunkt und zugleich zum Mittelpunkt der rhytmischen Elementarlehre. Und das nicht nach Willkühr. Denn die Viertelnote verhält sich aufwärts zur Halben wie Eins zu zwey, zur Ganzen, wie Eins zu Vier; abwärts zur Achtel wie Zwey zu Eins, zur Sechszehntel wie Vier zu Eins. Aus diesen fünferley Notengattungen, in deren Mitte die Viertelnote steht, ist alle Musik, wenigstens die Singmusik, größten Theils zusammengesetzt. Die noch langsamern und noch geschwindern Notengattungen, einerseits die doppelte Taktnote, mehrere Noten über einen Takt hinaus; anderseits sie Zweyunddreyßig- und Vierundsechzigtheilnoten

kommen im Gesange aus Gründen, die in den Organen, überhaupt in der Beschränktheit der physischen Kraft liegen, so selten vor, daß mit Recht der Bildling auch später damit bekannt gemacht, und darin geübt wird. Zum Theil aus diesem Grunde werden auch die Bindungen kurzer Noten an lange, wodurch der punktirte Gesang entsteht, später gelehrt und geübt; zum Theil aber werden sie es aus dem obigen Grunde, weil bey punktirten Noten ein complicirterer, mithin minder faßlicher Rhytmus zum Grunde gelegt wird. (Die Triole behandeln wir nach ihrer möglich verschiedenen Stellung in verschiedenen Taktarten und Rhytmen verschiedentlich. Eine nähere Erklärung wäre hier zu weitläufig.)

Den Beweis, daß die rhytmischen Verhältnisse faßlicher sind, als die melodischen, führen wir noch umständlicher auf einem andern Wege. Bey der Anschauung einer rhytmischen Tonreihe von mehrerley Notengeltung werden vermittelst des mathematischen Sinnes, den wir auch in Beziehung auf Musik (Tonschätzung) als angeboren voraussetzen dürfen, immer die langsamern durch die geschwindern, wenn auch bey dem Mindergeübten durch eine dunkle bewußtlose Operation des Gemüths, in graden Verhältnissen gemessen. ‖ Und hier ist die Bemerkung von großer Wichtigkeit, daß fast durchgehends das Spiel mit drey Zahlen, in den graden Taktarten 1. 2. 4. in den ungraden 1. 2. 3. zur Beschaulichung (Verdeutlichung vor der innern Anschaunng) eines rhytmisch auch complicirten Kunstwerks hinreicht. Denn

gesetzt, ein solches enthalte alle fünferley Notengeltungen, wovon oben die Rede war, so wird die Mischung, wenigstens in der Vocalmusik, selten so seyn, daß die beyden längsten Notengeltungen, Ganze und Halbe, oder eine derselben, mit den beyden kürzesten, Achttheil und Sechszehntheil, oder einer derselben in einer langen Tonreihe öfters abwechseln, ohne daß die Viertelnote, als Mittelgröße, die das Anschauungsspiel unterhält und erleichtert, dazwischen trete.

Vergleichen wir nun die Beschaffenheit der melodischen Verhältnisse mit Hinsicht auf den mathematischen Sinn, so kommen wir alsobald auf ein andres Resultat. Dort reichte die Unterscheidung von fünferley Tongrößen hin, um uns schon zu tiefer Einsicht in das Gebiet der Rhytmik zu verhelfen. Hier kommen wir mit der Unterscheidung von fünf Tonhöhen nicht weit. Bekanntlich finden sich im Umfang einer Octave der diatonischen Tonleiter 8. Töne. Setzen wir den Umfang der Menschenstimme auf eine Duodecime, so finden sich darin 12. Töne. Die diatonisch = chromatische Tonleiter bietet uns sogar im Umfang der Duodecime 20. Töne dar, die in dem melodischen Tonspiel der Möglichkeit nach vermischt werden können. Man bemerke aber wohl, daß auch schon das Einfachmelodische nicht so faßlich, zur Vermittlung des mathematischen Sinnes nicht so geeignet ist, wie das Einfachrhytmische. Denn wenn z. B. in der Rhytmik am häufigsten Halbe mit Vierteln, oder—

welches in dieser Beziehung gleichviel ist, Viertel mit Achteln wechseln, so ist hingegen in der Melodik dasjenige Intervall, welches am häufigsten vorkömmt, die große Sekunde, deren mathematisches Verhältniß nach der ungleichschwebenden Temperatur bey einigen Tönen 8/9 bey andern 9/10 ist; und die übrigen Intervalle kommen ungefähr um so seltener vor, als ihr mathematisches Verhältniß einfacher wird, die große Terz 4/5 seltener als die große Sekunde, die reine Quarte 3/4 noch seltener als die große Terz, wieder seltener die reine Quinte 3/2, und am seltensten die Oktave 1/2.

Die Nothwendigkeit, nach welcher im melodischen Tonreiche die Verhältnisse ungefähr in dem Grade seltener vorkommen müssen, als sie mathematisch bestimmbarer, folglich anschaulicher und faßlicher sind, beruht natürlich auf der Beschaffenheit der Organe, hier des Stimmorgans. Ein Gesang, in lauter Oktaven- Quinten- Quarten-Sprüngen fortschreitend, wäre für die Kehle gewaltthätig und ermüdend. Man kann überhaupt annehmen, daß diejenige Fortschreitung, welche die Kehle am leichtesten und geläufigsten producirt, die stuffenweise, (durch Sekunden) eben auch das ist, was den Gesang im bekannten engern Sinne des Wortes cantabel macht.

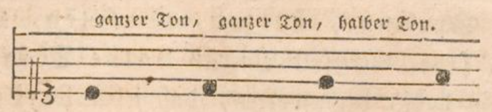
Es wäre nun hier der Ort, auch eine Construktion der melodischen Verhältnisse an sich aufzustellen, gleichwie wir oben eine Construktion der rhytmischen zu Stande gebracht haben. So leicht dies uns ist, so müssen

wir doch vorerinnern, daß jede Kunst ihre rationale und ihre illusorische Seite hat. Die Tonkunst hat ihre rationale Seite in der Rhytmik, ihre illusorische in der Melodik. Der allgemeine Charakter der Rhytmik (des Rhytmischen am Tonkunstwerk) ist Deutlichkeit, der des Melodischen Klarheit, ungefähr in dem Sinne, in welchem die ältere Logik die Wörter klar und deutlich zu nehmen pflegte, (obwohl die Aesthetik jener Epoche, die Baumgartensche diese zweckmäßig entgegengestellten Begriffe nicht auf die Kunstphänomene richtig anzuwenden vermochte.) Es wäre daher dem wahren Wesen der Kunst und der Kunsttheorie gleich zuwider, wenn man die Klarheit vor der Anschauung, welche dem Melos beywohnt, zur Deutlichkeit im Begriff, bis wohin aller Rhytmus gesteigert werden kann, würde erheben, wenn man das Illusorische der Kunst durch und durch würde rationalisiren wollen. Durchführen könnte man freylich dieses Geschäft unmöglich, ohne endlich aus dem Gebiete der Aesthetik und mithin der schönen Kunst in höherm Sinne herauszutreten, so daß der Kunstanschauung weiter nichts bliebe, als ein kahles kaltes Geripp oder Gerüst von Construktionen. Genug also, wenn wir die Gesetze aufweisen, nach welchen Mannigfaltigkeit und Schönheit der Melodie möglich wird, das Grundgesetz, nach welchem das Melos vor der Anschauung hinwandelt.

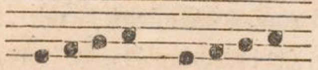
Der Gesang des Menschen unterscheidet sich vom Gesange der Nachtigall durch bestimmte Abstuffung. Letzterer ist ein bloßes Wallen, Undulation, er-

sterer ein Wandeln, Articulation. Die Nachtigall läßt nach ihrem Kunstinstinkt, wie sie die Kehle geöffnet hat, der Undulation ihren Lauf, so lange ihr Athem, ein Luftaushauch, nach dem physischen Gesetze dauert. Sie hat keine Tonleiter sondern nur Tonschimmer. Der Mensch erzeugt nach seinem Kunstinstinkt eine Tonleiter, er leitet sein physisches Tonvermögen, er bricht den Ton ab, erhebt ihn, steigt, fällt, alles in einem Athemzug. Der Kreislauf seiner menschlichen Thätigkeit ist hier wie überall der nämliche: Anfangspunkt, Fortschreitung, Wiederholung, Veränderung, Erneuerung; später Erweiterung. Nur der Anfangspunkt, der einzelne Ton, das allererste Thun, ist ein physisches. Mit der Fortsetzung dieses Thuns geht das Menschliche an, es ist ein abgemessenes, geregeltes Fortsetzen, ein Fortschreiten. Dieses Fortschreiten ist schon der erste und schon vollkommene Schritt zur positiven Kunst. Das naturgemäße, hier kehlengemäße Element der Erzeugung der positiven Kunst ist die große Sekunde. Diese angemessenste Abstuffung nennt die positive Kunstlehre mit Recht den ganzen Ton, c. d. Ihre öftere Wiederholung ist absolutes Kunstbedürfniß. So wird durch die weitere Fortschreitung abermals ein ganzer Ton erzeugt, d. e. Weil aber Wiederholung der Wiederholung endlich zum bloßen Kunstmechanismus würde, so muß die Thätigkeit sich verändern. Nach diesem Gesetze wird bey der dritten Fortschreitung der Schritt gebrochen (eingeengt) und es entsteht der halbe Ton e. f.

Daraus geht als absolute Construktion das Tetrachord hervor:



wird diese Thätigkeit, wozu die Natur treibt, erneuert,



so haben wir als absoluten Contrast zum ganzen Ton nebst dem halben Ton auch den Sprung gefunden, und so die Elementarconstruktion der Melodik zu Stande gebracht: ganzer Ton, halber Ton und Sprung.

Weil aber öftere gleichförmige Wiederholung des Tetrachords auch wieder Mechanismus würde, so entsteht das fernere Bedürfniß, die Thätigkeit durch Versetzung des Tetrachords zu erweitern. Daß durch bloße Versetzung des Tetrachords alle Töne der diatonisch=chromatischen Tonleiter gefunden werden, und so das Tonreich erschöpft wird, ist eine bekannte Sache, wodurch die Absolutheit unsers Tonsystems sich eben sowohl bewahrheitet, als durch dieses Tonsystem die Absolutheit der Tetrachords als Elementarconstruktion. Aber noch unbekannt war es bis dahin, daß nach dem Grundgesetze der Melodik der ganze Ton das Vorherrschende ist und seyn soll, das durch halben Ton und Sprung mannigfaltig contrastirt wird. Das Halbtonwesen (die Chromatik) und das Sprungwesen auch zu construiren, halten wir hier für überflüssig, da das nicht in

die Elementarlehre sondern in die Methodik gehört. Nur wollen wir die mögliche Einwendung, daß es mancherley Sprünge, Terzen, Quarten, Quinten u. s. w. aber nur einerley halbe Töne gebe, vorläufig dahin beantworten, daß jeder halbe Ton je nach seiner Entlegenheit vom Grundtone, der Tonica, seinen eignen Anstrich, wie man zu sagen pflegt, Charakter bekömmt.

Mit dieser gegründeten und geläuterten Einsicht in das Wesen der Melodik ist es uns auch leicht, die Naturwidrigkeit der bisherigen (melodischen) Gesanglehrmethode, und dagegen die Naturgemäßheit der unsrigen, und damit ihre Eigenthümlichkeit d. h. ihre Originalität als Zeitereigniß, darzuthun.

Das Scalasingen, womit die bisherigen Gesanglehrer anfiengen, c. d. e. f. g. a. h. c. ist aus vier Gründen unelementarisch, also naturwidrig. Erstlich wird als Element der Construktion gegeben, was schon Construktion der Construktion, also Combination ist, zwey aufeinandergebaute Tetrachorde. Damit geht schon die Uranschauung des Melos, die Erkenntniß des Tetrachords als Elementarconstruktion, verloren. Zweitens, wenn man auch dem Zögling zum Bewußtseyn bringt, daß in der Tonleiter eine zweyfache Construktion enthalten sey, indem die 4. höhern Töne unter sich wieder die nämlichen Verhältnisse bilden, wie die 4. tiefern, so bleibt dennoch das Aufeinanderbauen der Tetrachorde ein Geschäft, das erst später folgen sollte, nachdem das Aneinanderreihen der Tetrachorde vorhergegangen. Die dritte Na-

turwidrigkeit besteht darin, daß durch ein solches Aufeinanderbauen ein achter Ton, ein zweytes c erscheint, der nicht mehr ein graduirter, sondern ein potenzirter Ton ist, indem das Tonreich bekanntlich nach seiner naturgemäßesten (sowohl kehlengemäßen als mathematischen) Begründung nur 7 Töne enthält. Die vierte Naturwidrigkeit (in der Ausübung die erste) ist eine physiologische. Es ist ganz ungereimt, den ersten Ton, den das Kind hervorbringen soll, aus der Tiefe seiner Brust heraufholen, was man thut, wenn man mit dem tiefen c die Tonleiter anfängt.

Die naturgemäße Bildung der Tonleiter ist diese:



Diese führen wir dem Bildling vor, nachdem wir ihn das erste Tetrachord haben erzeugen und öfters wiederholen lassen. So werden die Tetrachorde erstens aneinandergereiht, daß der Endpunkt des einen, der Anfangspunkt des andern ist. Dadurch wird zugleich das Tonreich durch seine 7. Töne umgrenzt, und — was die Hauptsache ist — das c erscheint, wie es soll, als Mittelpunkt des melodischen Tonreichs, nicht als äußersters Ende, als Tonica, welches ein harmonistischer Begriff ist, der die Elementarlehre der Melodik, also solche, nichts angeht. Durch diese Tonleiter, weil sie naturgemäß ist, bringen wir unsre Kinder auch leichter zum Reinsingen, was bey jener naturwidrigen Tonleiter — nämlich naturwidrig als

Anfangspunkt der melodischen Beschulung — nicht der Fall ist. Man kann sich davon leicht fast in jeder bestehenden Singschule überzeugen. Wenn die Schüler alle andern Töne aufsteigend rein singen, so singen sie, oder viele von ihnen, das h zu tief, oder wirklich b statt h. Vom f durch ganze Töne heraufsteigend sträubt sich ihr Gefühl einen dritten ganzen Ton zu erzeugen, es treibt sie auf b.; so natürlich eingeboren ist ihnen die Urconstruktion des Tetrachords. Will daher der bisherige Gesanglehrer sein Scalasingen elementarisiren, so trenne er nur die beyden aufeinandergebauten Tetrachorde durch Pausen; er rhytmisire seine Tonleiter etwa so:



und zu seiner Verwunderung werden ihm die gleichen Kinder, die ihm anfangs h zu tief, oder b gesungen haben, rein h singen.

Und so glauben wir hinlänglich dargethan zu haben, daß unsre neue Tonkunstlehre, unsre Trennung — eigentlich zu sagen, das Getrennthalten der Elemente, (der Rhytmik und der Melodik) besonders die Eigenthümlichkeit, den Rhytmus, seiner Rationalität wegen, zum Ersten zu machen, bis das Anschauungsvermögen des Bildlings befähigt ist, alle rhytmischen Hauptconstruktionen in sein Innres aufzunehmen, und alle einzelnen Rhytmen, die ihm in seinem musikalischen Leben vorkommen können, schnell und richtig aufzufassen; erst dann aber die beyden Construktions-Elemente, Rhytmus und Melodie, als

die Constituenten und Träger der höhern Kunst, seiner Anschauung vorzuführen, wahrhaft naturgemäß, wahrhaft pestalozzisch ist.

Damit wäre aber allein der erste Punkt unsrer Aufgabe gelöst. Uns genügt nicht, nach dem Sinne Pestalozzis beym Anfange anzufangen; wir trachten nach dem Geiste Pestalozzis lückenlos fortzuschreiten, wir bestreben uns nach der Weisheit Pestalozzis die Kunstkraft des Individuums in steter Bethätigung der Organisation bis an ein Ziel hinzuführen, wo dasselbe eine höhere Freyheit, eine reichere Lebensansicht, eine edlere Existenz gewinnt — gewonnen hat.

Ungemein erleichtert hier die gründliche Elementarbildung uns die große That, ja sie verbürgt uns die Erreichung des Ziels.

Haben wir einmal das Anschauungsvermögen des Zöglings von Seite des Rhytmus entwickelt, so ist er auch zum Auffassen der melodischen Verhältnisse geschickt. Ja wenn die Kunst des Rhytmus nicht an sich betrachtet eine stets belebende Kraft in sich trüge, welche die Anschauung nie ermatten läßt, so hätten wir auf unserm Bildungswege dem Zögling den Vortheil zugewandt, daß er die Melodie immer anschaut, anschauen muß, als am Rhytmus haftend. Ist ihm der Rhytmus immer deutlich, so kann ihn die Melodie wenigstens nie verwirren, wenn sie ihm auch nicht gleich in ihrer möglichsten Klarheit erscheint. Es hängt darin nur noch von dem Stuffengang ab, nach welchem wir ihn vom melodisch Einförmigen zum

Mehrförmigen, dann zum Mehrstimmigen, und zwar zuerst zur homophonischen, und dann zur polyphonischen Mehrstimmigkeit und Vielstimmigkeit führen.

Die reine, leichte, fertige Ansicht der rhytmischen Verhältnisse am Tonkunstwerk jeder Art und Gattung ist der Schlüssel, der die Herrlichkeiten der höhern Tonkunst aufschließt. Diese nehmen — reinmusikalisch betrachtet, mithin auch beym Gesange vom Wortinhalt abstrahirt — da ihren Anfang, wo das Gebiet der polyphonischen Setzkunst angeht, d. h. wo mehrere rhytmisch-melodische Tonreihen gleichzeitig so verbunden werden, daß eine so wichtig, so selbständig (figurirt) erscheint wie die andre. In der Vocalmusik ist der Charakter der Polyphonie wesentlich derjenige, daß jede der 4. Hauptstimmen, die bekanntlich nach ihrem natürlichen Register um eine Quarte oder Quinte von einander entlegen sind, die gleiche Tonfolge jeder übrigen zu singen bekomme. Daß in dieser Kunstgattung die Stimmen nacheinander und nicht miteinander eintreten, ist ganz naturgemäß, schon deßwegen, weil Quarten- und Quintenfortschreitungen zweystimmig zu monoton wären — weßhalb sie auch in der Satzlehre verboten sind — vielweniger drey- und vierfach aufeinander gebaut werden könnten; hauptsächlich aber, weil gleichmäßiges d. h. rhytmisch-gleichgemessenes Fortschreiten, und gleichförmiges, d. h. melodisches Steigen und Fallen zugleich in allen Stimmen dem Gesetz der Mannigfaltigkeit überhaupt zuwider wären. Ganz

naturgemäß ist daher auch der Fugengesang, der auf diesem Wege entstanden ist; und so gewiß er es ist, muß auch die Kunstanschauung des gewöhnlichen Individuums — nicht blos des Musikers, der auf besondern Wegen, der Erlernung der Setzkunst, zum Besitz von Theoremen (verstandsmäßigen Beziehungsmitteln der Theile des Kunstwerks) die ihm zu deutlicherer Einsicht verhelfen, gelangt ist — bis dahin cultivirt werden, wo hohe Verklärung der Organisation als die schöne Lebensfrucht daraus hervorgeht.

Ein Vorschmack dieser schönen Lebensfrucht läßt sich auch dem Nichtmusiker, ja sogar dem Kunstphilosophen, der nicht selbst Musik treibt, hier geben. Er darf bey der Kunstanschauung eines größern oder kleinern Musikwerks nur darauf Acht haben, was in seinem Innern vorgeht. Er vergegenwärtige sich, oder höre wirklich einen Harmonienfluß wie er bey Ausführung einer Sinfonie das Ohr umtönt; er wird in diesem vervielfachten Tonleben doch wenigstens auch die Saiteninstrumente von den Blasinstrumenten, und unter jenen wenigstens die Violinen von den Bäßen, unter diesen die Flöten von den Hörnern continuirlich unterscheiden. So unterscheidet er zwar erst das Allermateriellste, (Massivste) aber auch so findet er schon bedeutenden Aufschluß über die elementarische Geistigkeit des Tonkunstwesens. Jeder der einzelnen, gleichzeitig producirten Töne erfüllt alle Luft; aber keiner verdrängt, keiner bedeckt den andern. Von den Gesetzen der Körperwelt haben die Töne nur so viel als erforderlich ist, damit

an ihrer Körperlichkeit sich Geistigkeit offenbaren könne. Schon aus dieser elementarischen Geistigkeit ist die mystische Bedeutung — sind die magischen Wirkungen herzuleiten, die man der Musik von jeher beylegt, die die Fabelwelt andeutet und die Geschichte beurkundet. Aber von dieser Geistigkeit des Tonkunstwesens ist nur der Geweihte der Kunst vollgültiger Zeuge — der Geweihte, der sie selbst durch das Kunstwerk hindurch vollkommen durchschaut. Wenn der Nichtmusiker am mehrstimmigen Tonkunstwerk höchstens diejenigen gleichzeitig erscheinenden Töne, als solche anschaut, die akustisch am grellsten abstechen, oder in Höhe und Tiefe am weitesten entlegen sind — wenn der gewöhnliche, auf gewöhnliche Weise gebildete Dilettant, indem er vorzüglich nur auf die Oberstimme achtet, blos Homophonie anschaut: so hat hingegen der polyphonisch Gebildete die Fertigkeit der Anschauung und die Mächt des Gemüths erlangt, in reger Ruhe oder ruhiger Regsamkeit mehrere rhytmisch-melodische Tonverbindungen sowohl einzeln als in harmonischem Zusammenhang zu betrachten, wie sie — um in Luthers Kunstsprache zu reden — „mit mancherley Art und Klang einander freundlich „begegnen, und gleichsam einen himmlischen Tanzreihen führen." Ist nun schon die Anschauung einer rhytmisch-melodischen Tonreihe, weil ihr die oben nachgewiesene absolute Triplizität der Form beywohnt, aufregend, belebend und verklärend, so quillt aus der Vervielfachung dieser Triplizität für den Gebildeten, der sie zu durchschauen vermag, eine unendlich gei-

stige Lebensfülle. Jene absolute Triplizität der Form wird nicht nur durch ein ganzes Kunstwerk hindurch hinwieder triplirt, wie es in einem durchgeführten Tricinium geschieht; sie wird gewöhnlich vervierfacht. Denn bekanntlich ist der vierstimmige Satz die Hauptlehre der Setzkunst, gleichwie der vierstimmige Gesang das angeborne Kunstbedürfniß ist für die zweyerley charakteristischen männlichen und weiblichen (Kopf- und Brust-) Stimmen. Alles läßt sich freylich hier dem Nichtmusiker kaum deutlich machen, vielweniger in seiner ganzen Wichtigkeit darthun; denn für den ästhetischen Zustand des Kunstmenschen, der ein Quadricinium anschaut, ist weder im ästhetischen Daseyn überhaupt, noch in den besondern Kunst-Phänomenen oder Producten ein Analogon aufzufinden. Wir könnten ihm etwa zumuthen, daß er sich vier Declamatoren denke, die continuirlich zusammen sprechend ihm ein schönes geistreiches Poem ausführen — so aber gäben wir ihm immerhin ein confuses Bild von einer für uns sonnenklaren Thatsache. Ja mit gänzlicher Klarheit nimmt der Gebildete ein durchgeführtes Quadricium in sein Innres auf; seine Organisation ist ihm, erweitert und vervielfacht, Stimme und Instrument, ersetzt ihm Personal und Orchester. Man kann sich hier auf das Zeugniß aller gebildeten Musiker berufen; alle kommen darin überein, daß nichts der Geisteserhebung gleichkomme, welche die Anschauung eines polyphonisch-gutgesetzten Tonkunstwerks gewährt. Unser würdige Geschichtschreiber, Forkel, gilt hier als Repräsentant, wenn

er von sich und andern sagt: „Keine Sprache in der „Welt ist reich genug, um alles auszudrücken, was „von dem hohen Werth einer solchen Kunst gesagt „werden kann;" — „man kann von ihren höchsten Pro„dukten nicht anders als mit Entzücken, und von eini„gen sogar nur mit einer Art von heiliger Anbetung „reden." Und was derselbe zwar vorzüglich in Beziehung der Produkte des über alle Vergleichung großen Joh. Seb. Bach sagt, gilt überhaupt von jedem richtig und schön durchgeführten Quadricinium. Dabey ist wesentlich zu bemerken, daß die Kunstgelehrten, welche in dieser Beziehung eine Sprache, wie **Forkel**, führen, keineswegs zu den Kunstenthusiasten gehören, die sich von ihren Gefühlen nie deutlich Rechenschaft zu geben wissen, sondern zur entgegengesetzten Classe derjenigen, die bey aller Begeisterung immer besonnen bleiben, weil sie auf dem Wege der positiven Kunstlehre (den aber eben wegen seiner Schwierigkeit und Weitläufigkeit — zumal bey der heut zu Tage so sehr in die Weite und Breite getriebenen und doch dem eigentlichen Musiker unentbehrlichen Instrumentalpraxis — nur wenige ganz zurückzulegen vermögen,) dahin gelangt sind, durch die der Musik inwohnende Nationalität hindurch beydes, die elementarische Geistigkeit des Tonkunstwesens, und ein geistvolles, geistreiches Kunstproduct zu durchschauen. Wir könnten noch weit mehr sagen, und können nicht alles unterdrücken, wenn wir auch besorgen müßen, hin und wieder mißverstanden zu werden. Die wahre Tonkunstbildung erhebt das An-

schauungsvermögen auf die höchstmögliche Stuffe, wo das Ergreiffen des ästhetischen Daseyn an seinen beyden Polen selbst zur Kunstfertigkeit wird; jeder musikalisch wahrhaft Gebildete muß einmal dahin kommen, wo er nicht weiß, soll er mehr die elementarische Geistigkeit oder mehr die Nationalität, mehr das Mystische oder mehr das Intelligible, mehr das in Aether Gehauchte oder mehr das Mathematische des Tonkunstwesens bewundern. Doch genug, wenn wir auf unserm Bildungswege den Bildling mit den Schätzen der harmonischen Kunst, mit der höchsten Schätzen der Polyphonie so bekannt machen, daß ihm unter ihrem wohlthätigen Einflusse in seinem Kunstleben Begeisterung und Besonnenheit in gleich hohem Grade zu Theil wird. —

Bis hieher haben wir Musik als das allereingreiffendste, allumfassende Bildungsmittel der höhern Gymnastik darstellen wollen. Es war uns um den Beweis zu thun, daß es schon zweckmäßig wäre, den Zögling, den Menschen überhaupt, unter den Einfluß der Musik zu bringen, wenn auch selbstthätige Ausübung der Tonkunst nicht allgemein, wie etwa Schreiben und Rechnen, eingeführt werden könnte.

Kürzer können wir uns fassen über das, was Musik für die niedre Gymnastik leistet. Hier sprechen wir von einer bekanntern Sache. Auf Eins machen wir voraus aufmerksam! Weil in der Musik so unendlich mannigfaltige Grade von Organenfertigkeit und Gliedergeschicklichkeit möglich sind, so kam man darauf, demjenigen, der sich hierin auszeichnete, den Namen eines Virtuosen beyzulegen. Ein merk-

würdiges Wort! Virtuosität sollte Tugendhaftigkeit des gymnastischen Menschen bedeuten. Die gymnastischen Tugendhelden wären den moralischen im gewöhnlichen Sinne darin ähnlich, daß ihre Kraftäusserungen gleichfalls, durch Selbstbeherrschung bedingt, zweckmäßig, richtig, consequent und sicher wären. So wie aber unter den moralischen Tugendhelden der thatenreichste der größte wäre, so müßte es unter den gymnastischen der geschwindeste seyn. Zwar pflegt man unter diesen die Ausdrucksvirtuosen von den Geschwindigkeitsvirtuosen zu unterscheiden. Allein unter den Virtuosen jener Classe wäre auch wieder der geschwindeste der größte; und der Begriff der Geschwindigkeit wird hier in humanistischer Beziehung schon so gesteigert, wie einst ein vollkommneres Geschlecht, dessen herrschender Charakterzug es seyn wird, nur das Gute zu wollen, ihn aufs Leben anwenden muß, nämlich so, daß das vorzüglichere Verdienst des Tugendhaften unter den Tugendhaften darin besteht, das größtmögliche Gute, oder so viel Gutes als möglich, im kleinstmöglichen Zeitraume zu vollbringen.

Umfassend ist auch im Gebiete der niedern Gymnastik die Prästanz der Musik. Das leuchtet auf der Stelle bey der Erwägung ein, daß sie drey Sinnen des Ausübenden beschäftigt, diejenigen drey, in welchen und durch welche der ganze kunstästhetische Mensch lebt und webt: Gehör, Gesicht, Gefühl.

Man könnte aber in Zweifel ziehen wollen, ob die musikalische Beschäftigung auch des Gesichts- und Gefühlsinnes wirklich ästhetische Wirkungen mit sich führe.

Rücksichtlich des Gesichtsinnes könnte man uns einwenden, die Notirungskunst, das zu Papier getragene Tonkunstwerk, sey etwas blos schematisches. Das ist es auch. Es führt aber ästhetische Wirkungen mit sich von ganz besondrer Art. Unsre moderne, im Allgemeinen gesprochen, zu einer glücklichen Vollkommenheit gediehene Notirungskunst stellt ein in der Zeit weitausgebreitetes Tonkunstwerk in einem engen Raume dar. Was nun der Musikverständige so auf einer Blattseite in einer Viertelsminute vollständig überschaut, sieht er nicht blos; er schaut es innerlich an als repräsentirt durch den Gehörsinn. So stellt er sich das Musikwerk, selbst ein Allegro, in zehnmal, ja zwanzig bis dreyßigmal kürzerer Zeit vor der innern Anschauung dar, als es ausgeführt zu werden pflegt, oder der physischen Möglichkeit nach ausgeführt werden kann. Das ist aber noch nicht alles. Er kann, indem er das Kunstwerk auf dem Papier anschaut, schnelle vielfache Vor- und Rückblicke thun, und so das Werk nach seinen kleinern und größern Theilen, nach nach seiner Eurhytmie, überschauen. Daraus läßt es sich erklären, wie der Musiker — und dahin muß auf unserm Wege überhaupt der Bildling auch kommen — an der Beschauung der Partituren einen so unvergleichlich hohen Kunstgenuß findet. Er befindet sich in einem Zustande der Contemplation, indem er an den künstlichverschlungenen durcheinanderlauffenden Rhytmen und den sphärischen Melodieen — was Vogler sehr ingeniös Gesangschweiffung nennt — sein Seelenauge weidet, welche würdig ist, derjenigen ver-

glichen zu werden, die bey einer ästhetischen Anschauung des Firmaments das Gemüth des Gebildeten erhebt.

Betrachten wir beym Gesange die Beschäftigung der Stimmwerkzeuge, (des Mundes, der Zunge, der Kehle,) als Gefühls-Beschäftigung, so müßen wir uns überzeugen, daß diese Beschäftigung sehr mannigfaltig ist, und wenigstens indirect-ästhetische Wirkungen mit sich führt. Beym Spiel der Instrumente, am meisten der Harfe, sind die Wirkungen in hohem Grade ästhetisch. Die Organisation erspielt sich an ihren äußersten Enden, den Fingerspitzen, im Elemente der Musik, gleichwie sich der Baum an seinen äussersten Enden, den Zweigen, im Elemente der Luft erspielt.

Wir wollen indeß annehmen, nur die Beschäftigung des Gehörsinnes führe direct-ästhetische Wirkungen mit sich, wollen auch abstrahiren von den indirecten Wirkungen der beyden übrigen, deren Beschäftigung also lediglich als eine mechanische betrachten. Nichts desto weniger kommen wir auf ein wichtiges Resultat. Weil drey Sinnen fortdauernd beschäftigt werden, so erhält die Anschauung des Bildlings überhaupt um so mehr Spielraum, und die Urtheilskraft wird besonders aufgeregt. Er hört beym Absingen der Noten ab der Tafel oder vom Blatt, ob er richtig (die Tonfiguren und Verhältnisse) gesehn habe; er fühlt — nicht etwa blos als Spieler in den Fingern, sondern auch als Sänger in der Kehle — ob er richtig gesehen und gehört habe; was er

sieht hört und fühlt muß coincidiren; entsteht augenblicklich eine Diversion, wird in der Funktion eines Sinnes gefehlt, so geschieht die Berichtigung alsobald vermittelst der beyden übrigen. Kurz! in dieser dreyfachen Sinnenbeschäftigung liegt die Quelle mannigfaltiger Selbstanschauung, Selbstübung, Selbstprüfung, so mannigfaltig, daß, wenn der höhern Gymnastik auch die Hülfsmittel der niedern zu Statten kommen, Musik als Kunstausübung von kaum zu berechnender Wichtigkeit ist *).

*) Um dem Musiker, der sich mit andern Fächern der Litteratur nicht befassen kann, nicht zu viel zuzumuthen, stellen wir, was er allenfalls überschlagen mag, in Noten hin, so wesentlich es auch sonst zum Ganzen unsrer Exposition gehört.

Nachdem wir nun die Musik innerhalb ihrer eignen Sphäre nach den Gesetzen ihrer Entstehung und Entwicklung beobachtet haben, ist es wichtig, sie in Entgegensetzung mit der bildenden Kunst zu betrachten. Wenn diese Entgegensetzung nicht schon an sich, als der Kunsttheorie nnd mithin auch der Erkenntniß der Eigenthümlichkeit unsrer einzelnen Kunst beförderlich, zweckmäßig wäre, so dürfte uns ein solches Verfahren deßwegen hier gut zu Statten kommen, weil es uns vielleicht gelingt, eben vermittelst unsrer Art und Weise dieser Entgegensetzung, das pädagogische Element der Musik im Verhältniß zu den Elementen der ästhetischen Bildung überhaupt so zu veranschaulichen, daß ihre vorzügliche Tauglichkeit für die Kunstbildung des Kindes anerkannt wird.

Was uns hier zuerst in die Augen springt, die radicale Eigenthümlichkeit unsrer Kunst, führt uns alsobald auf eine wichtige Folgerung.

Sollen wir nun endlich das Ziel bezeichnen, wo-
hin unsre musikalische Pädagogik auf diesen in seinen

Weil Musik unter der Urform der Zeit er-
scheint, so ist sie eben für die Bethätigung der Or-
ganisation über alle Vergleichung wichtiger, als die
bildende Kunst in allen ihren Zweigen zusammenge-
nommen. In der bildenden Kunst kann man zwar
allerdings auch nach unserm Sinne elementarisch ver-
fahren, kann die einfachsten Theile, Verhältnisse, Pro-
portionen vereinzelt, räumlich abgesöndert, vor die
Gesichtsanschauung bringen. Man kann dabey auch
durch pädagogische Kunstgriffe die innere Anschauung
des Bildlings bethätigen. Aber die Progreßivität
der Bildung kann hier nicht so ununterbrochen fort-
geführt werden, wie im Gebiete der Musik. Von
der Vereinzelung zum lebendigen Kunstwerk gelangt
man nur durch einen Sprung, den auch die lücken-
lose Formenlehre nicht so leicht ausmitteln wird.
Ein solches wird der Anschauung immer in einem
Momente als ganz gegeben. Dadurch wird der An-
schauung vorgegriffen, oder vielmehr es wird ihr zu
viel aufgebürdet, und so wird hinwieder das Schön-
heitsgefühl, (das Gefühl des Gegenstandes als
eines schönen) nur allzuleicht erdrückt, und die
Anschauung verliert sich im Materiellen. In der
Tonkunst hingegen wird das größte Kunstwerk, gleich-
wie das kleinste Kunststück, allmählig, theilweise der
Anschauung zugemessen. So kann man hier die
Kunstanschauung des Zöglings vom kleinsten Kunst-
stück in unmerklichen (kaum merklichen) Abstuffun-
gen bis zum größten Kunstwerk hinanführen. Und
das ist eben eine der Hauptaufgaben der musikalisch-
gymnastischen Bildungskunst.

Hauptzügen kurz beschriebenen Bildungswege des Individuum führt, so sind wir weniger verlegen unsre

---

Man verstehe uns aber durchaus nicht so, als wollten wir überhaupt die Tonkunst über die bildende Kunst erheben. Unser Standpunkt ist hier ausschliessend der pädagogische. Wir sprechen nicht davon, wie der mündige Mensch, wie der Kunstphilosoph überhaupt die Kunst, das Verhältniß der einzelnen Künste zu einander als höhere Culturſache zu würdigen habe, sondern wir trachten nur ins Klare zu setzen, wie der Erzieher die einzelnen Künste, so fern es verschiedene Bildungsmittel sind, in sein Erziehungssystem aufnehmen soll. Die wahre Praxis besteht hier in Application. So applicabel als die Kunst für die Menschennatur überhaupt ist, so applicativ sey die Kunstlehre für die Kindernatur. An das Naturleben werde die Kunstbildung zwanglos angeknüpft. Erst sey sie Aufregungsmittel, allgemeines Ferment der ästhetischen Anschauung, dann Entfaltungs- und endlich Gestaltungsmittel; aber hüte man sich ja, nicht zu frühe das sinnliche Daseyn vollendet als Kunsterscheinung vor die Anschauung hinzustellen. Wir zeigen von unsrer Seite, so gut wir es vermögen, was hier zu thun, und wie es zu thun ist. Der Kunstlehrer der Plastik sey uns willkommen, der es von der seinigen zeigt; besonders willkommen sey er uns, wenn er den Uebergang von der Formenlehre zur Gestaltenlehre pädagogisch genügend auszumitteln weiß, so ausmittelt, daß der Bildling sich nie an die Erscheinung bewußtlos hingiebt, daß diese an ihm nie zur Syrene wird, die ihn in den Abgrund sinnlicher Selbstvergessenheit versenkt, anstatt ihn zur Idee überirdischer Schönheit zu erheben.

Folgerung consequent auszusprechen, als besorgt, man möchte hin und wieder die unerhörte Wichtigkeit, die

---

Wir kennen den Standpunkt, — und wir müssen ihn kennen, wenn wir auf Bildung Anspruch machen wollen — aus welchem betrachtet alle und jede Kunst Ausdruck von Ideen ist, und demnach jedes Kunstwerk jeder Art und Gattung eine Idee aussprechen muß. So betrachtet sind alle einzelnen Künste einander gleich, gleich an Werth, an Bedeutung, an Umfang; alle reichen in die Unendlichkeit. Steigern wir die Ansicht noch höher, so fließen uns diese einzelnen Künste ganz und gar in Eine zusammen, und diese Eine Kunst wird selbst zur Idee. Dabey aber hört mit aller Unterscheidung auch alles Philosophiren auf. Wollen wir hingegen nicht fruchtlos vom allgemeinen Wesen der Kunst gesprochen haben, so müßen wir von den Bedingungen der Erscheinung sprechen, müßen, um auch nur sprechen zu können, eine Pluralität annehmen. Diese führt uns auf einen absoluten Gegensatz, der uns die Erscheinungswelt einerseits als concentrirt im Raume darstellt, anderseits als verflüchtigt in der Zeit vorführt. Das Darstellen ist positiv, das Vorführen progressiv. Positivität ist der Allgemeine Charackter der bildenden Kunst, Progressivität der allgemeine Charackter der Musik. Dort ist jedes Kunstwerks eine stetige, hier eine fliessende Größe. Jenes hat die Tendenz sich der Anschauung zu bemächtigen, dieses wandelt vor der Anschaunng hin, damit sie sich seiner bemächtige. Der Bildling bringt aber nicht schon Macht des Gemüths, sondern nur Vermögen als Anlage, Disposition hinzu. Vollkommen genug. Nicht mit Ideen,

wir als Methodisten der Musik beylegen, sich aus unsrer subjectiven Ansicht erklären, und darauf beru-

---

deren jede aus der Anschauung eines Kunstganzen entspringt, soll er frühzeitig überfüllt werden, sondern das Idealwesen der Kunst soll sich in allmähligem Wachsthum vor ihm und in ihm entfalten. Das ists, was die Tonkunst so ganz vorzüglich leistet. Hier, nirgends wie hier, ist die pädagogische Wichtigkeit der Musik so unverkennbar. Wenn der Bildling bey Ansicht eines plastischen Werks unvermögend ist, dasjenige, was ihm die Gesichtsanschauung darbietet, vor seiner innern Anschauung zu trennen, so führt ihm die Gehöranschauung anfänglich Kunsttheile nach Innen, die er als Kunstganze anschaut. Nach und nach wird seine Reflexion thätig, er verbindet das Jüngstvergangene mit dem Nächstfolgenden; er faßt mehreres in die Einheit der Aperception zusammen; er blickt vorwärts, blickt zurück, immer weiter, bis die Idee des absoluten Kunstganzen in ihm so klar wird, wie bey dem oft wiederholten Spiel der Erinnerung und Hoffnung die Uebersicht des Lebens. Und jedes ächte, kleinere und größere Tonkunstwerk bietet mannigfaltigen Stoff zu einer solchen Bethätigung dar. Jedes kleinere und größere Tonkunstwerk enthält manches einzelne Kunststück, deren Jedes, isolirt angeschaut, eine „fliegende Schönheit" ausmacht, die zusammen Kunstgruppen bilden, welche hinwieder zusammengenommen ein Tableau, eine Schaubegebenheit, vor der Anschauung ausführen. Ja die höchste Kunst des Rhytmus besteht eben darin. Die Eurhytmie der Theile muß so beschaffen seyn, daß sie mehrfach realiter (aneinandergereiht) und idealiter (durch

hen lassen. Aber nicht im Traum ist sie uns erschie-nen, die holdeste aller Musen; auch nicht unter den

---

Pausen getrennt) in der Anschauung leicht isolirt und leicht verknüpft werden können. Bey dem Einfach-sten wie bey dem Höchsten ist dies der Fall. Es ist eine der Haupteigenschaften sogar einer Volksmelodie daß sie mehrere kleine Tonreihen enthalte, die für sich kleine Kunstganze ausmachen. Bey der Melodie des „Freut euch des Lebens" — um das Beyspiel am Allbekannten zu zeigen — ist schon der erste Ab-satz des ersten Theils ein so geschlossenes Ganzes.



Eben so ist der erste Absatz des zweyten Theils



ein geschloßnes Ganzes, das man allenfalls auch *Idee* nennen kann.

Hat es nun mit der Aufstellung und Durchfüh-rung unsers Gegensatzes, die übrigens bey weitem nicht vollständig ist, seine Richtigkeit; seine Richtig-keit mit der Behauptung jenes Charackters der Po-sitivität einerseits, und der Progressivität anderseits, so ist damit dem Pädagogen schon genug gesagt. Denn bekanntlich protestiren wir als Erzieher gegen alle *Positivität* in jedem Fache der Elementarbil-dung, bis die *Progressivität* ihre Dienste dahin geleistet hat, wo der Bildling nimmermehr Gefahr läuft von positiver Erscheinung oder Einwirkung be-fangen oder übertäubt zu werden. Je mehr über-haupt das Erziehungssystem sich zum *Evolutions*-system erhebt, je wichtiger, je obligater wird die Rolle seyn, welche die Tonkunst dabey zu spielen hat.

Täuschungen der Virtuosenwelt, wie sie jetzt ist. Auf dem Wege und durch die Mittel der berufstreuen

---

Aus der Tiefe des menschlichen Gemüths noch in anderm Sinne entsprungen, als die bildende Kunst, welche letztere in der Natur nicht blos unbestimmte Anklänge, sondern schon die bestimmtesten Vorbilder hat, ist sie eben so sehr Offenbarung als Symbol der Unendlichkeit menschlicher Zeugungs- und Bildungskraft, in welcher und durch welche eine eigene große und reiche Idealwelt, wie sie im Ablauf der Jahrhunderte der Menschheit im Ganzen aufgegangen, nunmehr auch im Individuum unter Leitung und Einfluß einer ächten Kunstschule sich entfalten kann. —

Es liegt uns noch ob, ehe wir unsre Resultate ziehen, den Anforderungen, welche eine achtungswürdige Schule der neuern Philosophie, welche insbesondre der höhere Naturphilosoph an uns machen könnte, so weit als möglich zu entsprechen. Niemand wird dies hoffentlich hier für eine Abschweiffung halten. Es ist nun einmal an der Zeit, daß die Worthalter und Sachwalter der Kunst und Kunstwissenschaft sich mit den Worthaltern und Sachwaltern der Naturwissenschaft in ein bestimmtes Verhältniß, wo möglich ins Einverständniß setzen.

Die erste Anforderung des Naturphilosophen wäre wohl diese, daß wir das Urbild der Musik in der Natur selbst nachweisen. Diese Nachweisung kann aber in nichts anderm bestehen als in Hinweisung auf das Tonleben der Natur. Geh' ins Feld hinaus, höre die Wachtel unten und die Lerche oben — und du hast den Rhytmus und das Melos der Natur; durchwandle Flur und Hain, höre

Pflege der Kindernatur — wir dürfen es sagen — auf dem Wege, der nie anders als zur Wahrheit

---

das Gezwitscher und Geschmetter, wie es einen mehrfachen Rhytmus anklingt — und du hast die Polyphonie der Natur; beachte dabey das unsichtbare kehlenlose Grillenheer, und du hast den Orgelpunkt der Natur. Nur eines solchen Anklangs bedurfte es — wenn es wirklich dessen bedurfte — um ein früheres Naturvolk auf die Vervielfachung seines Tonausdrucks und sonach auf die Erfindung der vielerley Klapper- und Klingel-Instrumente zu führen, die — beyläufig gesagt — mit ihrem ungleichen Geklapper und Geklingel nur dem Rhytmus zudienten, und den Alten die Harmonie ersetzen mußten.

Wenn aber der höhere Naturphilosoph auf unsre Grundsätze eingeht, wie wir den Naturmenschen zum Kunstmenschen bildend erheben, wie wir aus seinem Innern die Kunst evolviren, so könnte er uns vielleicht vorwerfen, unser Verfahren, den Rhytmus zu isoliren, sey so naturwidrig als unphilosophisch, in jedem Element müße sich reines Leben ausdrücken, alles Leben offenbare sich im Dualismus, demnach sey Rhytmus von Melodie durchaus unzertrennlich.

Wir wollen es nun versuchen, ihm Bescheid zu geben, so weit unsre empyristische Künstlersprache hiezu taugt.

Wir unterscheiden zwischen Element der Erzeugung und Element der Construction. Im Naturleben offenbart sich das Element der Erzeugung als Thätigkeit und Gefühl, das Element der Construction als Wachsthum und Gestalt. Im

und zum Leben führen kann, ist unsre Kunstansicht, gleichen Schrittes mit unsrer Kunsterfahrung, zu

---

Kunstleben ist uns nicht etwa schon Bewegung und Ton Element der Erzeugung, sondern Bewegung und Ton sind uns nur näher bestimmte Naturanschauung von Thätigkeit und Gefühl. Die Kunst nimmt, als ein potenzirtes Leben, das Uranfängliche, Einfache, was ihr die Natur darbietet, hier Bewegung und Ton, als den nothwendigen Stoff zur Fortbildung auf. Erst da wo sie anfängt den von der Natur erhaltenen Stoff zu bilden (zu formen) geht ihr Gebiet an. Bewegung und Ton zusammengenommen sind daher so wenig Element der Kunst als Bewegung allein oder Ton allein. Erst da wo sich die Bewegung in Länge und Kürze, der Ton in Höhe und Tiefe dualisirt, geht die Kunst an. Element der Kunsterzeugung ist einerseits das Rhytmische auf der untersten Stuffe, das Einfachförmliche, (das Metrum) anderseits das Melos auf der untersten Stuffe, der ganze Ton (das bestimmt ausgedrückte Verhältniß zweyer Tonhöhen.) Element der Kunstconstruktion ist einerseits der Rhytmus der wenigstens dreyerley Notengeltung, oder bey zweyerley Notengeltung mehrerley Einschnitte enthält, die Eurhytmie bilden; (was in der Poesie bey der Einförmigkeit des Jambus oder Trochäus durch Zeilen und Strophen bewirkt wird;) anderseits ist in der Melodik (nach Obigem) Element der Construction ganzer Ton, halber Ton und Sprung.

Nun kommen wir auf die Hauptfolgerung, wodurch sich die Naturgemäßheit unsers Verfahrens bewährt. In der wahren Elementarbildung wird nämlich das Kunstleben an das Naturleben ange-

dieser Höhe und Reiffe gelangt. Eine andre Virtuosenwelt wird aus unsern Kindern hervorgehen; nicht

---

knüpft, und das kann nun hier auf zweyfache Weise geschehen: entweder nehmen wir von der Natur den bloßen Ton, um den Rhytmus künstlich daran zu construiren; oder wir nehmen von der Natur die bloße Beweguug, um daran die Melodie zu construiren. Jenes thun wir nun in unsrer Elementarlehre aus oben angeführten Gründen zuerst, dieses thut jeder bisherige Singmeister, wenn er anfangs ohne Takt die Scala singen läßt. Wie interessant aber diese zweyfache Vermählung des Kunstlebens mit dem Naturleben für das ästhetische Daseyn schon sey, kann auf eine frappante Art in der Kunstgeschichte nachgewiesen werden. So sehr auch die Kunst sich emporgeschwungen hat, die Kirchenmusik und die Kriegsmusik haben ihren Charackter der Popularität noch bis auf den heutigen Tag auf die nämliche Weise behauptet. Noch haben wir den taktlosen Choralgesang, noch immer das Psalmodieenwesen, das von den jüdischen Intonationen, wie sie z. B. in Marcellos Psalmen enthalten sind, als Kunstproduct nicht wesentlich verschieden ist. Und auf der andern Seite spielt bey der Kriegsmusik die Trommel ohne Zweifel die nämliche Rolle, welche die Klapperinstrumente bey den Alten gespielt haben. Ja es ist merkwürdig, daß auch bey der melodisirten modernen Marschmusik immer noch der Rhytmus der Natur, der Wachtelschlag, vorherrschend das rhytmische Grundmaaß und den Schlußfall bilden muß, da man doch zu manchem andern Rhytmus gleich gut würde marschiren können.

zum Glänzen, nicht zum Götzendienste der Eitelkeit, nicht zur Erzeugung der mancherley Illusionen, die

---

Uebrigens maaßen wir uns keineswegs an, mit dem Wenigen, was wir dem Naturphilosophen hier sagen, ihn auf seinem Standpunkte belehren zu wollen. Wir begnügen uns ihm zu zeigen, daß wir uns selbst, als Kunstbildner, über unser Verfahren, wie wir das Kunstleben an das Naturleben anknüpfen, um dieses durch jenes zu erhöhen, zu erweitern und zu veredeln, und endlich auf dem Gipfel der Kunstbildung dieses mit jenem durch und durch zusammenzuschmelzen, gründlich Rechenschaft zu geben wissen. Vielmehr hingegen fühlen wir uns gedrungen, von den Repräsentanten der Naturphilosophie zu fordern, daß sie philosophisch begründen, was sich ihnen in unsrer Künstlerphilosophie als lebendig sich aussprechendes Naturgesetz darbietet. Doch glauben wir näher bezeichnen zu müßen, zu wem wir gesprochen haben möchten, wen wir sprechen hören möchten. Es will uns nämlich bedünken, die große Schaar der Jünger im Vorhofe sey ohnehin schon zu vorlaut. Mit diesen in Gedankenwechsel zu kommen, möchten wir vermeiden, da wir der Meinung sind, sie haben da, wo der Künstler im Kunstleben von der Kunst und vom Leben spricht, durchaus keine Stimme. Wir würden uns auch nicht getrauen, ihnen ihre Weltanschauung zu vervollständigen, da sie nur allzuhäufig in ihrer Sprache vom Organismus der Natur, der Wissenschaft und der Kunst, nicht so fast Sinn für das „Leben des Lebens" als eine kranke Sehnsucht nach einer gesunden Lebensansicht verrathen. Aber für die im Heiligthum hegen wir eine so große Hochach-

der Menge gefallen. Aber gerade so große Virtuosen als sie äußerlich scheinen, werden sie innerlich

---

tung, daß wir ihnen zuruffen möchten: Feyert, feyert den Triumph des Geistes über die ewigen Naturgesetze, die er sich zu eigen macht, indem er sie durchschaut, aber schafft, daß eure Naturweisheit ins Leben übergehe. Zu dieser Aufforderung hat niemand so ganz den Beruf, wie der Kunstpädagog. Wollt ihr wirklich, daß eure höhere Naturphilosophie zugleich als höhere Lebensphilosophie zur allgemeinen Erkenntniß und Ausübung komme, so anerkennt den Kunstpädagogen als den wahren Mittler zwischen euch und dem Volk. Er hat euch zu diesem Endzweck etwas darzubieten, dem Volk etwas zuzuwenden, dessen er sich selbst rühmen darf; besonders euch gegenüber, die ihr in der Werkstätte der Natur, die ewig nur Eine ist, oft ruhig beobachten und lauschen könnt, wenn er stets emsig und oft mühsam suchen und schaffen muß, um als Forscher und Sammler zugleich die Data und Facta der grossen Evolutionsgeschichte des menschlichen Gemüths vollständig zusammenzutragen. Dessen hat er sich zu rühmen, was er auf dem weiten Wege der Kunstlebenswanderschaft allerwärts zusammengelesen hat, seiner Kunde und Kenntniß der Kunst-Erzeugnisse und Kunst-Ereignisse, seiner Einsicht und Uebersicht der Kunstwerke aller Kunstgattungen, Epochen und Schulen, mit einem Wort: Der lieben Erudition. Gebt ihm nun die höhere Weihe im Tempel der Natur! Gebt ihm das Gesetz, an dessen Möglichkeit er glaubt, das Gesetz, nach welchem die Menschenstimme, das Tonleben der Natur, und die Harmonie der Sphären in eine Anschauung

auch seyn. Diese innerliche Virtuosität ist die wahre Frucht der musikalisch-gymnastischen Bildungskunst. Und diese Frucht, diese naturgemäß gezeitigte Frucht, trägt noch andre Früchte im Organismus der Menschennatur. Hier sind wir auf der erhabnen Stuffe, wo wir sagen können, die Musik ist nicht blos Gymnastik des ästhetisch-zeitlichen Daseyns, sie ist die unvergleichliche Gymnastik des zeitlichen Daseyns überhaupt. Entweder sind unsre pädagogischen Erwartungen und Verheissungen von der Musik Wahn und Tand, oder die auf unserm Bildungswege erlangte Virtuosität der Tonkunst muß zur Virtuosität des Lebens führen. Wer den flüchtigsten Moment seines Daseyns mit einer schönen That bezeichnen kann — und besteht sie nicht darin, die höchste und schönste aller Wirksamkeiten? — sollte der nicht auch die Anlage in sich tragen, ein vorzüglich thätiger, gewandter, anstelliger, ja ministerieller Mensch des bürgerlichen Lebens zu werden? — Wer bey steter Selbstbeobachtung und Selbstbeherrschung nur durch pünktliche Befolgung des rechten Maaßes geworden, was er ist, sollte der nicht auch im Leben leichter

---

des Weltbaues zusammenfallen, in einer Erkenntniß der alles Wesen und Leben umfassenden Gesetzmäßigkeit des Universums begriffen werden, und ihr werdet an ihm den treuesten Diener finden, der dieses Gesetz unverfälscht der Kindernatur bildend, vermöge seiner Erudition vielfach bildend einprägt, und zu seiner Zeit dem Bildling klar und wahr zum Bewußtseyn bringt.

sich das Kleinod des Weisen erwerben, den Charackter der Mäßigkeit. Und sollte nicht beydes vereinigt, jenes durch dieses, dieses durch jenes erst seine höchste Bedeutung erhalten? Sollte nicht eben der energievollste Mensch mit dem gesteigerten Maaß des Lebens auch dessen Werthschätzung so in sich tragen, daß er in freyer Thatenlust der Zeit den schönsten Triumph abzugewinnen weiß? — Ja fürwahr! den schönsten Triumph hat er ihr abgewonnen, wenn noch in der Fülle seiner Naturkraft hoher Schwung und veste Haltung die inwohnenden Grundzüge seines Gemüthes geworden sind. Kraftvoll und leidenschaftlos ist ein solcher Mensch unter Menschen die edelste Erscheinung, gleichwie ihm sein eigen Gemüth der schönste Spiegel des Lebens ist. In einem solchen Gemüthe hat das Heiligste seinen Sitz, das Heiligste, woraus für die himmelanstrebende Schwungkraft, gleichwie für die innigste Gemüthlichkeit überschwengliches Leben quillt: Die Ideen der Religion. Und so führt die ächt musikalische Bildung dahin, wohin alle wahre ästhetische Bildungskunst führen kann und soll, zur lebendigsten und innigsten Verschmelzung einer heiligen Stimmung und Gesinnung, zur Religiosität; verklärt wird „der Leib zum Tempel des heiligen Geistes."

* *
*

Humanistik.

Bis hieher war uns viel daran gelegen, lediglich aus dem Standpunkt der Gymnastik das Wesen der Musik zu betrachten. Wir wollten zeigen, was Musik als Befähigungs-Beschäftigungs-Bethätigungs-Mittel des organischen Menschen zu leisten vermöge, oder vielmehr, wie sie zu solchem Endzwek naturgemäß d. h. elementarisch behandelt werden müße. Wir vermieden absichtlich, auf den Gesang als Betonung der Sprache, oder als Verbindung der Musik mit der Poesie einzugehen; denn es war uns darum zu thun, die Musik in ihrer Reinheit, wenn auch mit Hinsicht auf den Gesang, dennoch als bloßes Organen-Organisations-Spiel zu berücksichtigen. Darum mußte es uns zu thun seyn, wenn wir das Individuum vorerst isolirt in bloßer Beziehung auf sich selbst, nicht aber in Beziehung auf die Gesellschaft betrachten — wenn wir die rein-gymnastische Ansicht nicht mit der humanistischen vermengen, oder vielmehr diese Vermengung bey unserm Leser verhüten wollten.

Ihr auszuweichen ist schwer, und in der That nur dem strengern Kunstphilosophen möglich. Denn wo die Musik Wortinhalt hat, da wird der pathologische Mensch angesprochen, und wo dieser angesprochen wird, da befinden wir uns schon im allgemeinen Element der Liebe, worin das Individuum sich weder isolirt denken noch fühlen kann. Aus der Schwierigkeit dieser Vermengung auszuweichen, ist es auch zu erklären, daß sogar tiefdenkende Philosophen z. B.

Herder, das Wesen der Musik theoretisch zu bestimmen glaubten, indem sie dieselbe die Sprache des Herzens nannten, worunter sie sich ohne Zweifel die Sprache der Herzen, ein Medium der Sympathie und Wechselwirkung liebender Menschen dachten. Ob dieser humanistisch treffenden, nur nicht erschöpfenden, Charakterisirung gieng die reine Ansicht der reinen Musik ganz verloren, und ihr eigenthümliches Wesen wurde verkannt. Schon deswegen war es auch den bisherigen Methodisten unmöglich, das pädagogische Element der Musik in seiner Reinheit aufzufassen.

Wir aber, als wahrhafte Elementarlehrer, müssen vorerst das Individuum, unsern Bildling, wie eine Pflanze so verpflegen, daß sie in ihr eignes Daseyn eingeschlossen, Wachsthum und Gedeihen, Reife und Stärke finden möge; wir müßen die Blüthen der Menschheit nicht zu früh haben wollen, müßen daher durch den Stuffengang unsrer Bildung genau bestimmen, wo wir ihn durch den eigentlichen Gesang mit zweckmässigem Text für sein humanes Daseyn und Wirken zu bilden haben.

Ueberhaupt muß in einer vollständigen und ausführlichen Elementar-Erziehung in jedem einzelnen Fache jeder speciellen Realbildung eine specielle Vorbildung, die wir in dieser Beziehung Formalbildung nennen können, vorhergehen. So geht der Gesangsbildung die gymnastische Befähigung des Bildlings vermittelst zweckmäßiger rhytmischer, melodischer, und rhytmisch-melodischer Uebungen vorher. Wir lehren ihn zuerst gut (nicht blos in Beziehung auf Reinheit

und Klarheit) intoniren, genau vocalisiren und sylla-bisiren, in einem Stuffengang, der übrigens weder weitläufig noch ermüdend seyn darf, bis derselbe stimm-fertig takt- und tonfest ist. Erst dann, wenn nicht nur seine Organe gehörig befähigt sind, sondern seine Or-ganisation selbst durch eine Reihenfolge erst einfacher, dann immer künstlicherer Rhytmen und Melodien hin-reichend bethätigt, geläutert — wir möchten sagen, durch und durch tingirt ist, gelangen wir an die Stelle, wo wir ihm ein Manigfaltiges von Tönen und Worten zur Einheit verbunden, wo wir ihm Gesang geben.

Diese Stelle ist uns höchst wichtig. Man be-fremde sich nicht, wenn wir sagen, sie ist uns feyer-lich und heilig. Auf unserm naturgemäßen Wege geleitet bringen unsre Zöglinge eine so vollkommene Vorbildung zum Gesange mit, daß die Singstunde, wo sie das erste Mal kleine Gesänge von 4. Tönen mit den einfachsten blos die Lebenslust aufregenden Worten auszuführen bekommen, einem wahren Ju-gendfeste gleicht. Mit einer vollkommen klaren Ton-kunstanschauung nun begabt nehmen sie die Gedanken und Bilder der Poesie, die ihnen die Tonkunst in ihrer verschönernden Hülle vorführt, um so begeisterter und freythätiger in ihr Innres auf.

Und auf eben diesem Wege wird ihnen auch der Sinn für richtige und schöne Betonung der Sprache aufgeschlossen. Ja wer einmal eine solche Kunstan-schauung erlangt hat, wird Compositionen von sinn- und mundwidrigem Wortausdruck unerträglich finden,

dagegen durch textgemässes Fortschreiten, Steigen und Fallen der Tonreihen hochentzückt werden, und so an den Producten ächter Singkunst unzählige Schönheiten unterscheiden, erkennen, sich aneignen lernen, wo der Kunstmensch von gewöhnlicher bisheriger Bildung kaum etwas mehr als jedes Mal einen behaglichen Totalindruck des Singstücks empfängt, durchaus aber unfähig ist, die Schönheit der Poesie und Musik in ihrer Durchdringung, als ein Kunstganzes anzuschauen.

Wenn nun schon frühere Pädagogen und Humanisten oft bey oberflächlicher Ansicht des Musikwesens moralische Gesänge — worunter wir keineswegs gereimte Sentenzen verstehen — wenn sie den wahren Herzensgesang, wie ihn der Genius unsrer Nation aus dem Innern so manches hochherzigen deutschen Dichters hervorrief, als ein kräftiges Mittel der Volksbildung und Menschenveredlung empfohlen haben; wenn sie vollends den religiösen Gesang als eine der grösten Wohlthaten anpriesen, die das Ebenbild Gottes in die Zeitlichkeit erhalten hat, um in seeliger Ahndung seines himmlischen Ursprungs sich bewußt zu werden — so dürfen wir die kühne Folgerung aussprechen, daß auf unserm naturgemässen Wege der moralische Gesang unsre Kinderwelt zu noch höherer Veredlung — daß der religiöse Gesang sie zu noch reinerer irdischer Beseeligung führen werde.

Uebrigens genügt uns die Eintheilung der Musikgattungen in Vocal- und Instrumentalmusik, wovon diese als unvollkommene Nachbildung jener das allenfalls in geringerm Grade bewürke, was jene in höherm

vermöge, oder wovon die eine mehr zur Unterhaltung, die andre mehr zur Gemüthsbildung da sey, durchaus nicht.

So gewiß als Musik, individuell bezogen, das alldurchdringende allumfassende Bildungsmittel des organischen Menschen ist, wie es kein andres giebt, eben so gewiß ist sie, humanistisch bezogen, das wirksamste und vollkommenste Organon menschlicher Wechselwirkung. Wie dort die Organisation des Individuums, so wird hier der Organismus der Gattung gesteigert. Musik, in ihrer Reinheit betrachtet, ist ein höheres Element, ein Lichthimmel, in welchem sich alles reinmenschliche Daseyn bespiegelt. Nicht nur Worte, Reimen, Gedichte, Lyrik im engern Sinne, nicht nur alle die manigfaltigen Gemüthsphänomene, die ganze Weltgeschichte in ihren Hauptzügen, das Drama der Menschheit, werden in diesem Elemente idealisch dargestellt und so der Anschauung verklärt wiedergegeben; wo dieses Alles vor unsere Sinnen geschieht, wo durch die Oper die Weltgeschichte verherrlicht, wo durch die Kirchenmusik die Symbole des Göttlichen vermenschlicht werden — so herrlich und heilig dieß ist — das Zeitalter der Musik ist noch nicht da, sondern erst seine wesentlichen Vorbedeutungen. Ja dieses Alles ist erst der Freuden Anfang.

Erst da beginnt das Zeitalter der Musik, wo nicht blos Repräsentanten die höhere Kunst ausüben — wo die höhere Kunst zum Gemeingut des Volkes, der Nation, ja der ganzen europäischen Zeitgenossenschaft geworden, wo die Menschheit selbst in das Element der

Musik aufgenommen wird. Das wird nur möglich durch die Beförderung des Chorgesanges. Wer den Chorgesang blos als eine Kunstgattung zu betrachten pflegt, deren es mehrere gebe, wird uns freylich kaum verstehen. Der Chorgesang ist aber schon in bloßer Kunstrücksicht der Brennpunkt des musikalischen Wirkens, die Sphäre, worin sich die musikalische Größe am vollkommensten ausspricht, worin auch die größten Tonkünstler ihre erhabensten Ideen niedergelegt haben. Humanistisch betrachtet, ist er über alle Vergleichung mehr als dieß.

Nehmt Schaaren von Menschen, nehmt sie zu Hunderten, zu Tausenden, versucht es, sie in humane Wechselwirkung zu bringen, eine Wechselwirkung, wo jeder Einzelne seine Persönlichkeit so wohl durch Empfindungs- als Wortausdruck freythätig ausübt, wo er zugleich von allen übrigen homogene Eindrücke empfängt, wo er sich seiner menschlichen Selbständigkeit und Mitständigkeit auf das intuitivste und vielfachste bewußt wird, wo er Aufklärung empfängt und verbreitet, wo er Liebe ausströmt und einhaucht, augenblicklich, mit jedem Athemzug — habt ihr etwas anders als den Chorgesang? findet ihr unter den tausend Quellen, die der Geber alles Guten euch aufschloß, irgend eine, die dieser auch nur von ferne ähnlich wäre?

Bisher war das Theater der Brennpunkt, worin das menschliche Daseyn und Wirken am kräftigsten concentrirt erschien. Hier aber wird die höhere Kunst nur durch Repräsentanten ausgeübt, ja die höchste Kunst kann nicht anders als durch Repräsentanten,

durch gesteigerte Individualität, ausgeübt werden. Das Kunstwesen des Schauspiels in weitester Bedeutung ist seiner Natur nach aristokratisch. Ein Held, wenige Helden sind da, und etwas Volk. Dieses ist die Zuthat. Die Hauptsache aber, die höchste ästhetische Wirkung wird immer durch individualisirte Helden ausgeübt.

In unserm Gebiete ist der Componist, der Erfinder, allein der Held. Das Kunstwesen der Musik ist in der Ausübung seiner Natur nach demokratisch. Hier ist es, wo die Majestät des Volkes sich offenbart. Ja es ist eine vielleicht noch unausgesprochene Wahrheit, daß hier aus dem bloßen Mechanismus schon die ästhetische Herrlichkeit hervorgeht. Kein Kunstphilosoph ärgere sich an diesem Ausdruck. Mechanismus, der nichts weiter wäre als dies, ist in der Tonkunst, sobald sie lebendig d. h. ausgeübt wird, unmöglich. Das ist eben eine ihrer hohen Eigenthümlichkeiten, daß ihr Mechanismus vor der lebendigen Anschauung immer organisch ist. Man führe durch ein Hundert schulgerechter Sänger mit mittelmässigen Organen, wie sie die Natur giebt, einen gutgesetzten Chor aus, und man hat die Volksmajestät versinnlicht.

Niemand aber lasse sich von diesen oft gemißbrauchten Wörtern auf Nebenbegriffe führen, die nicht hieher gehören. Lange genug haben sie das bürgerliche Elend, das sie zudecken sollten, an seinen beyden Extremen bezeichnet. Durchaus kein bürgerliches Verhältniß soll hier angedeutet werden. Hocherhaben über

alle jetzigen menschlichen Verhältnisse wird die radicale Ungleichheit der Menschen unter der Herrschaft der Kunst an dem wahren Geburtsadel einst offenbar werden. Geborne Könige in allumfassendem Sinne waren und bleiben zwar immer nur diejenigen, die, mit Himmelsflamme erleuchtet, zugleich die Erfinder, Begründer und Verbreiter eines schönern Lebens waren. Diese sind, seit Moses das erste Triumphlied sang, in den Annalen der Weltgeschichte die ewig leuchtenden Sterne. Aber ein Staat im Staat, der ohne Widerspruch die Crone des Staates, ja die Crone der Menschheit ist, der das Menschengeschlecht in seiner individuellsten Entfaltung und Gestaltung repräsentirt, erblüht uns erst in dem herrlichen Reiche der Kunst. Welch fürstliche Wesen werden einst diejenigen seyn, die mit ausserordentlichen Organen von dem ewigen Schöpfer selbst ausgerüstet, zu Coryphäen einer singenden Nation gewürdigt wurden! Nicht beherrscht, sondern entflammt durch sie wird in seiner Nationalbegeisterung das erste Volk, das zu dieser Kunstherrlichkeit gelangt, über die Schranken des bürgerlichen Daseyns emporgehoben sich als das Volk Gottes betrachten.

Nationalheiligthum soll die Tonkunst unter uns werden. Im Schooße der Nation gehegt und gepflegt soll sie als ächt-deutscher Herzensgesang emporblühen. Im Munde der jungen Kinder soll sie lebendig werden, wie sie es noch nie war.

Aber wir fühlen es hier — wir sprechen zu viel, wir versprechen viel zu viel für diejenigen, die an Ver-

besserung der Erziehung überhaupt einen schwachen Glauben haben. Begeisterung jeder Art und unter jeder Form choquirt die Blödsinnigen und Schwachgläubigen, am allermeisten, wenn sie sich als Verheissung für ein künftiges Geschlecht ausspricht. Wir dürfen nicht etwa nur nicht von der Absolutheit der Methode sprechen. Aeussern wir uns auch noch so zurückhaltend, als ob wir vielleicht den Anfangspunkt der Erziehungskunst gefunden hätten — sie werden nicht minder ungehalten. Wenn wir uns in unserm Elemente auch nur regen, wenn wir auch nur im allgemeinsten Sinne von den Folgen der Wahrheit, von den Früchten der Weisheit sprechen — auch das ist ihnen zuwider. — Um es doch heraus zu sagen: Unsre Stellung ist ihnen verhaßt. Anders kann es auch nicht seyn, der Pädagog jetziger Zeit muß der ärgerlichste Stein des Anstoßes seyn. Schon vermöge seiner Stellung greift er überall zu. Wo auch der hergebrachte Brauch eine einzelne Wissenschaft oder Kunst noch immer bemeistern will — der Pädagog entreißt ihm diese Meisterschaft. So hat er alle Fachwerkstaglöhner jeder Schule und jeder Facultät gegen sich. Muß man ihm, um auch nicht aller Wahrheit Hohn zu sprechen, wenigstens etwas einräumen, so ist es immer das Mindeste. Pestalozzi fieng damit an, Bettelkinder zu erziehen — man mochte es leiden, weil an diesen ohnehin nichts zu verwahrlosen sey. Nachher gestand man ein, er bilde gute Rechenmeister, jedoch mit dem Zusatz, das müßen einseitige Menschen werden. Späterhin gab man sogar

zu, seine Methode sey für den großen Haufen gut, ja es spreche sich in Pestalozzi eine bestimmte Richtung des Zeitgeistes aus; das alles sey aber bey ihm bloßer blinder Instinkt. Welch ein Widerspruch des Zeitalters! Die Blindheit soll ihm, dem Zeitalter der Aufklärung, vorleuchten! Kommt es nun endlich dazu — und wahrlich! dazu kommt es nun, daß die ästhetische Bildung, welche zwar allerdings auch für den großen Haufen da ist, die auserwählten Günstlinge des Schicksals aber ganz und gar in Anspruch nimmt, dem Erziehungswerk die Crone aufsetzt, so daß allseitig durchgreifend aus der wahren Erziehungskunst, die schöne Lebenskunst hervorgeht — so fehlt es nicht, der Neid schafft sich in Pädagogen noch vollends seinen Teufel.

Auf euch aber bauen wir unsere Hoffnung, deutsche Männer! die ihr unter allen Zeitumständen Männer geblieben seyd, die ihr nicht in unseeliger Beschimpfung des Zeitalters und seiner Sachwalter euern Sinn für Wahrheit abgestumpft, die ihr nicht mit dem Glauben an eine beßre Zukunft auch das warnende Wort Gottes „meine Wege sind nicht eure Wege" vergessen habt — auf euch, bewährte Vaterlandsfreunde! denen der Muth nie entsank, denen selbst in der Dunkelheit der Prüfungstage ein neues Licht aufgegangen, denen daher auch jetzt der Staat, wie er nun einmal liegt, recht liegt, um Menschenwohl darin zu verbreiten, und zu dem Ende jeder neue Versuch, der sich mit dem großen Thema der Menschenbildung befaßt, doppelt willkommen seyn

muß — von euch haben wir es zu fordern: Verschafft der Wahrheit auch von dieser Seite Eingang, damit für den Fortgang sie als Wahrheit selbst sorgen könne.

An euch besonders wenden wir uns hier, unbefangene, edlere Bildungs- und Kunstgenossen! die ihr den hohen Beruf, die Pflege der Jugend durch Kunstbildung mit uns theilt, die ihr dessen Würde mit uns erkennet, die ihr mit uns das eifrige Bestreben nährt, die Kunst, diese edelste Würze des Lebens, wohlthätig und immer wohlthätiger ins Leben einzuführen. Ein ernstes Wort wird — wir sind sicher — euch nicht beleidigen. Hat euch eure Praxis, wie ihr sie treibt, immer genügt? Ist auch der individuelle Unterricht, wie ihr ihn gebt und nach den zeitherigen Umständen geben mußtet, das mühseelige Leben werth, in dem ihr euch nothgedrungen hinschleppt? — Wir wollen nicht fragen, habt ihr Virtuosen gebildet? — Wir fragen: Habt ihr durch Erhöhung der Lebenskraft und Lebenslust auf dem weiten Wege der Kunstbildung wirklich auch das Lebensglück eurer Zöglinge befördert, so befördert, das ihnen die Kunst zur Natur geworden? Habt ihr sie endlich zur Selbständigkeit geführt? Habt ihr euch bey den Mündigen sofort entbehrlich gemacht? — Oder — wenn dies Alles sich nicht ganz so verhält — habt ihrs nie geahndet, daß es eine andre, eine vollkommenere Methode geben muß, die besser leitet und weiter führt? Ist es euch denn bey der elenden Zersplitterung des Unterrichts, dem armseeligen Stundengeben —

ist es euch auf eurer ewigen Wanderschaft von Haus zu Haus noch nie in den Sinn gekommen daß es auch hier möglich seyn müße, die Thätigkeit zu vervielfältigen, daß es auch euch möglich seyn müße, daß Saamenkorn euers Fleißes auf einen Boden zustreuen, wo es hundertfältige Früchte tragen könne; daß es bey der allgemeingewordenen Theilnahme aller Stände an dieser Kunst nothwendig geworden sie für den Schulunterricht zweckmäßig zuzubereiten, und umfassend so zu behandeln, nicht blos der Armuth zu lieb? Wohlan denn! Prüfet, was wir euch darzubieten haben. Bezweifelt und bestreitet es immerhin. Auch hartnäckige Wahrheitsforscher scheuen wir nicht. Haben wir es ja erlebt, daß Manchen sein Charakter oder Schicksal von der Bekämpfung zur Beschämung und von der Beschämung zur Bekehrung führen mußte. Das Beste, so wir es verdienen, wird, bey den Einen früher, bey den Andern später, uns doch zu Theil, und wird uns bleiben: Die brüderliche Liebe. Bey dieser fordern wir euch auf: Vereinigt euch mit uns, um den schlechten Musiklehrern in den größern und kleinern Städten, deren Name Legion ist, die Kinder abzugewinnen, die sie verwahrlosen. Nicht selten bringen sie noch mit ein wenig Modegurgeley und etwas mehr Scheinkunst diesen und jenen rechtlichen Cantor oder Organisten der nicht mehr scheint und nicht mehr scheinen will als er ist, um seinen Credit. Und doch weiß man hinlänglich, wie solche Erzieher ihre Kinder bilden. Ungeschickter Anfang, verkehrter Fortgang, Verwirrung der Begriffe, Mißbrauch der Mittel,

abgeschmackte Wahl des Stoffes, keine Sichtung, keine Gefühlscultur, kein Endzweck — so ist es überall. Anstatt zu unterrichten, richten sie ab; anstatt zu beleben, belästigen sie. Und was noch das heilloseste ist, für den schlechten Unterricht, damit er nicht langweilig werde, wollen sie immer nur entschädigen durch frühzeitigen Genuß, durch den Genuß, der ohne Anstrengung erlangt wird, durch den Genuß, der der Trägheit und Ueppigkeit schmeichelt. So sind sie die frühzeitigen Verführer und Verderber der Kindernatur. Solche Musiker gehören ins Bierhaus — höchstens ins Theater. Laßt ihnen diesen Rang! Ihr aber, entschließt euch, tüchtige Schul-Musikmeister zu werden. Der Schulmeister der jezigen Zeit hat zwar mitunter nicht wenig Unglimpf zu ertragen. Dafür wird ihm aber auch der Lohn des treuen Arbeiters am Weinberge. Der Neid muß ihm sein Gut doch lassen. Sein A. B. C. ist nun einmal seine Himmelsleiter. Mag auch der Neid sprechen, „es ist ein Traum" — dennoch sieht er seine Kinder, die holden Lieblinge, dem Druck des Irrdischen entnommen in einem reinern Elemente auf- und absteigen. Frühe Boten, truglose Zeugen einer beßern Zeit bringen sie ihm in der Morgendämmerung ihres Lebens seinen schönsten Lebenstraum zur Wirklichkeit. Ja jeden Augenblick bestätigt und versinnlicht sich ihm sonnenklar die Wahrheit des ewigen Bildungsgesetzes, daß die naturgemäße Urbildung, daß die Elementar-Gymnastik zur Lebenserhöhung, die Lebenserhöhung zur Vergeistigung, und die Vergeistigung zur Beseeligung führt,

daß da, wo das Naturleben zum Kunstleben hinauf geadelt worden, der Leib zum Tempel des heiligen Geistes verklärt erscheint.

Glücklich sind wir, unsre Gesangbildungslehre in der allerwesentlichsten Beziehung als schon hinlänglich erprobt unsrer Nation empfehlen zu können. Unsere Behandlung der Rhytmik führt nebst andern Vortheilen den Vortheil einer solchen Genauigkeit im Ein- und Zusammentreffen mit sich, daß wir mit gleicher Leichtigkeit eine größere Anzahl Sänger, wie eine kleinere beschulen. Ja wir würden uns getrauen mehrere Hundert zusammen in Einem Curs mit Erfolg zu bilden, wenn unsre kleinen Schweizer-Städte im Umfang des Alters von etwa drey, 9 — 12, Jahren eine solche Anzahl darbieten würden. Wir möchten thätige Erzieher und edle Künstler aufmuntern, den Versuch mit unsrer Methode gleich bey ihrer Erscheinung an zahlreichen Classen zu beginnen. Bey wöchentlich drey Singstunden wird höchstens ein Vierteljahr verstreichen bis sie die ersten Früchte unsrer Methode versinnlicht genießen können. Künstler von unverfälschtem Sinn und keuschen Sitten können ohnehin in keiner edlern Praxis leben, als indem sie um sich her einen Sängerkreis bilden, der ihnen die Genieproducte ächter hoher Vocalkunst würdig ausführt. Jeder, der so der bildsamen Jugend seine Kräfte weiht, wird sich überschwenglich belohnt finden. Dann erst lernt er die Macht und Würde der Tonkunst ganz kennen, wenn er dahin gelangt ist, den Chorgesang in seinen beyden Hauptgattungen, der polyphonischen (contrapunkti-

schen) und der declamatorischen auszuüben. Er wird, wenn er noch nichts ähnliches kennt, über die Wirkung erstaunen, die eine Fugette von der Dauer einer Minute genau und richtig — oder die Chorstelle eines Rundgesangs von der Dauer einer halben Minute rein und kräftig von seiner jungen Sängerschaar vorgetragen, hervorbringt. Mit Kindersinn wird er sich an ihnen erfreuen, und mit männlicher Lust wird er sie von Stuffe zu Stuffe bis zum Gipfel der Kunst hinanführen. Ein Hinblick auf die Kunstgeschichte, der uns schon so oft begeisterte, eröffne auch ihm hier die erfreuliche Aussicht.

Jene erste der beyden Hauptgattungen, der polyphonische Gesang, (worin die Stimmen im doppelten Contrapunkt selbstständig behandelt sind) hat schon vor mehr als einem halben Jahrhundert, zu einer Zeit, wo die Poesie noch in der Wiege lag, zur Zeit der Gotschedianer, wo für Poesie galt, was jetzt nicht mehr dafür gilt, seine höchste Ausbildung erhalten; und wenn etwas den verehrungswürdigen, großen, ja riesenhaften Chorcomponisten jener Zeit an noch höherer Steigerung ihrer Kunst hinderlich war, so war es eben der embryonische Zustand der Poesie. Rhytmik der Poesie war damals noch gar nicht vorhanden, und die Reimkunst — allenfalls auch als Anklang der Rhytmik betrachtet, war durchgängig von der Beschaffenheit, wie sie sich in den 200. jährigen Liedern des Lutherischen Gesangbuchs findet. Aber der Genius der Tonkunst hatte über den Vätern zum Heil ihrer Kinder so gewaltet, daß ihre

Producte auch noch auf die Bildung einer gebildetern Nachwelt unendlich großen Einfluß gewinnen mußten. Unsre Väter fanden die Lyrik da, wo auch wir ihren weltgeschichtlichen Ursprung herleiten, in der Bibel. Sie verfielen auf den Motettenstyl. Ihre Kirchenjahrgänge sind menschliche G r o ß t h a t e n. Das war eine herrliche Zeit, als so mancher deutsche Cantor oder Organist Jahr aus Jahr ein wöchentlich seine Domenica verfertigte, um sonntäglich sein künstlerisches Priesteramt mit immer neuem Geiste zu verwalten! Mit welcher Weihe und Würde viele von ihnen jeden lyrischen Bibelspruch, jede Psalmstelle in das Gewand der Musik — man möchte sagen wie eine Himmelsbraut einkleideten, wird die Nachwelt, wird — wie wir hoffen — nun unser Zeitalter erfahren, wenn ihre erhabnen Werke endlich ins Leben übergehen. Und dafür werden w i r sorgen. Wir werden unter den Schätzen deutscher Kunst, die uns zu Gebote stehen, dasjenige wählen, was für das Zeitalter des neunzehnten Jahrhunderts, das nun so glücklich ist, in den Besitz einer Rhytmik zu kommen, auch von Seite des Wortausdrucks befriedigt, oder von uns so verändert werden kann, d a ß es befriedigt. Wohl können wir hier von Schätzen d e u t s c h e r Kunst sprechen. Verehrt, gefeyert sind unsre Bache, weltberühmt unser Händel. Aber mancher ihrer Zeitgenossen wird erst durch uns, erst durch die Verbreitung der Gesangscultur als Kunstgenie vom ersten Range der Welt allgemein bekannt werden. Unsre Ueberlegenheit über andre Nationen ist

hier vielleicht größer als in irgend einem andern Gebiete der Kunst oder Wissenschaft. Wie unendlich weit wir diejenige Nation, die uns am nächsten kommt, hinter uns zurückgelassen haben; hätten die deutschen Kunstgelehrten schon seit einem halben Jahrhundert sagen können, und vielleicht gern gesagt, wenn sie sich nicht gescheut hätten, ein eingewurzeltes Vorurtheil bey seiner Wurzel zu ergreiffen. Was einzelne, in ihrer Kunstansicht übrigens unter sich sehr ungleiche Kunstgelehrte, z. B. Forkel — z. B. Schulz gesagt haben, ist zu schüchtern ausgedrückt. Die Wahrheit lautet so: **Marcellos** Fugenkunst ist nur Stückwerk, **Pergoleses** Innigkeit monoton, **Jomellis** Feuer nur ein Flakkern in Vergleichung mit der Gediegenheit, Kraft und Lebendigkeit, die in den Meisterwerken unsrer Classiker herrscht. Und wenn jemand glauben sollte, diese Meisterwerke würden das Gepräge des frühern Zeitalters so tragen, daß zwar Gediegenheit und Größe unverkennbar, aber auch mit Gothizismus, mit Ueberladung und Schwerfälligkeit gepaart sey, so versprechen wir ihm nichts Geringeres, als daß er auch hier, was er am wenigsten sucht, die wahre Grazie kennen lernen wird. Denn wir besitzen solche classische Gesänge, so fein und so zart, so lieblich und zierlich, daß er gestehen wird, nichts Graziöseres zu kennen, als ein fugirtes Allegro in syllabischem Gesang, oder eine melismatische Fugette aufgelöst in Kinderjubel.

Wir betrachten nun die andre Hauptgattung des Chorgesanges, den wir den declamatorischen nen-

nen. Seine Eigenthümlichkeit besteht darin, daß der Hauptausdruck der Worte in die Oberstimme gelegt, die Mittelstimmen nur als Füllstimmen behandelt sind, und der Baß nicht selbstständig-cantabel, sondern nur die Harmonie begründend fortschreitet; wo mithin die Oberstimme auch allein durchgehends die Melodie führt. Auf diese Weise kann ein ganzes ausführliches Poem textgemäß — wie man zu sagen pflegt, declamatorisch-richtig — in Musik wiedergegeben werden; was bey selbstständiger Behandlung der Stimmen, wo eine so wie die andre die Melodie zu führen hat, kaum gedenkbar ist. Die Ausbreitung der Poesie kömmt also dem Componisten hier eben so sehr zu Statten, als sie ihm dort hinderlich wäre; ja sie würde den Motettenstyl aufheben. Besonders aber erweitert die Rhytmik der Poesie dem Componisten das Feld. Wie diese empor zu blühen begann, mußte auf gleiche Weise auch die Vocalkunst neue Blüthen zeigen. Ein Blick auf die Geschichte beyder Künste bestätigt dies; ihre Entwickelung ist hier gegenseitig verflochten. So trafen zuerst **Rammler** und **Graun** zusammen; so ist das Zeitalter **Klopstocks** und **Voßens** zugleich das Zeitalter **Schulzens**, **Reichardts** und **Kunzens**. Eine künstlichere, organischere Fügung der Worte mußte auch eine künstlichere und organischer accentuirende Betonung der Sprache herbeyführen, überhaupt mehr Gefügigkeit ins Ganze bringen; mußte Producte der Dichtungs- und Gesangs-Einheit erzeugen, die man vorher nicht kannte. Indeß wollen wir dieser Eini-

gung nicht in dem Sinne das Wort reden, als ob sie das alleinige Ziel, wohl gar der Gipfel der Kunst wäre; vielmehr müssen wir gestehen, daß der Sinn für dieselbe auf einen Irrthum führen kann, und geführt hat, der Simplizität der Kunst für wahre Größe der Kunst hält. Die übrigen Anforderungen, welche man an den Vocalcomponisten machen kann, werden ihm bey der declamatorischen Bearbeitung seiner Kunst nicht alle erlassen. Ausbreitung, Reichhaltigkeit, Originalität werden auch von ihm in so weit gefordert, als das höchste Gesetz jener Einigung nicht verletzt wird. Bey alle dem sind jene Declamatoren vom ersten Range eben so hoch zu schätzen, wie die Contrapunctisten vom ersten Range; ihre Schreibart ist auch eine „strenge Schreibart,“ und eben so sehr durch Genialität, durch Uebung des Geschmacks und der Urtheilskraft bedingt, wie dort. Und ihre Producte sind nicht minder heilbringend als jene, indem dadurch die Poesie in größerer Intension und Extension ins Element der Musik aufgenommen wird. Und nunmehr wird unendlich höher noch die Kunst der Vocalcomposition steigen, wenn die Rhytmik der Poesie, eben jetzt eine werdende Wissenschaft, von den Dichtern jetziger Zeit zum Behuf höherer Vocalcomposition allgemeiner so ausgeübt werden wird, wie schon einige sie ausüben. Was wir einstweilen unsrer jungen Sängerwelt in dieser Hinsicht leisten und schaffen können, werden wir nach bestem Vermögen so thun, daß auch von dieser Seite, wie von der oben besprochenen, der

Tonkunstlehrer nach unserem Sinne seinen Curs lückenlos durchführen kann. —

Und so wären wir mit der Darstellung unsrer Gesangbildungslehre am Ziel. Flüchtig ist diese Darstellung, unvollständig die Folgerungen. Manches wichtige ließen wir für diesmal noch unberührt. Eins nur sprechen wir mit freudiger Ueberzeugung aus: Das Zeitalter der Musik wird zuerst in der Kinderwelt Wurzel fassen, von der Kinderwelt muß so die Menschheitsveredlung ausgehen. Was an unsern Kindern in Zürich und in Lenzburg, bald auch an denen von Yverdun möglich — was schon wirklich ist, muß eben so leicht auch anderwärts, muß überall realisirt werden können, wenn gebildete Künstler in den Städten, wenn die Erziehungs-Institute, sie mögen sich Pestalozzisch nennen oder nicht, wenn die Schulbehörden, die Landgeistlichen und Landschullehrer insonderheit, uns zu diesem Endzweck Hand bieten. Bald wird dann in Städten und Dörfern, vom Thron herab bis zur Hütte die Tonkunst allgemein ihren höchsten Triumph feyern. Ueberall werden die Väter mit den Söhnen und die Mütter mit den Kindern sich an der Kunst und durch die Kunst gemeinsam erfreuen; durch das kindliche, das jugendliche und das männliche Alter wird sie ihr sympathetisches Band schlingen, und noch von lebensfrohen Greisen wird ein solches Daseyn gefeyert und gesegnet werden. Dann kommen wir endlich dahin, zu dem veredelten häuslichen Leben frommer Christen das öffentliche Leben der Griechen wieder

zu gewinnen, und so die Blüthen der Kunst mit den Blüthen der Religion in einen unverwelklichen Kranz zu flechten. Dann wird Klopstocks goldener Traum in Erfüllung gehen, der heilige Gesang wird nicht allein zum Kirchendienst würdiger angewandt — die Kirchen werden selbst, ohne Entweihung, durch das einzige sinnlichgeistige Cultusmittel, das vor Kunstluxus und Sinnenlust verwahrt, zu Tempeln der Kunst eingeweiht werden, in denen sich das Volk zur gottseeligsten Herzensergiessung versammelt; und was der Catholik in seinen jetzigen Umgebungen ahndet, das präsens numen wird in dieser ätherischen Hülle durch die Priester der religiösen Kunst jedem Menschenherzen unaussprechlich nahe gebracht werden.

Anhang.

Wenn der praktische Philosoph in Berathung einer Nationalangelegenheit, die ihm Herzensangelegenheit ist, sein Geschäft vollführt hat, so kann er nichts höheres wünschen, als daß da, wo seine Sprache nicht hinreicht, der Dichter für ihn das Wort führe. Und so spreche denn hier der unsterbliche Dichter, der, wie kein andrer vor ihm und nach ihm, voll feuriger Vaterlandsliebe „mit Flammen vom Altar „Gottes" den Beruf der Fürsten, die Würde des Volks und die Hoheit der Kunst besungen hat.

Die Chöre.

Goldener Traum, du, den ich nie nicht erfüllt seh,
Strahlengestalt, wie der Tag schön, wenn er aufwacht,
  Komm du dennoch zurück, und schwebe
    Mir vor dem trunkenen Blick!

Decken sie denn Kronen umsonst, daß des Traumes
Himmlisches Bild sie ins Daseyn nicht verwandeln?
  Soll ihr Marmor sie auch schon decken,
    Wenn die Verwandlung geschieht?

Königessohn! Edelster! dir, ja die schönste
Leyer ertönt zu dem schönsten der Gesänge
  Dir, der einst es vollführt! Dein warten
    Ehren der Religion!

Ließ mich das Grab; säng ich von dir! zu der schönsten
Leyer ertönt mein Gesang nicht; doch begeistert
Säng ich! schöpft aus der Freude tiefsten
Strömen, Vollführer, dein Lob!

Groß ist dein Werk! jezo mein Wunsch. O es weiß der
Nicht, was es ist, sich verlieren in der Wonne!
Wer die Religion, begleitet
Von der geweihten Musik,

Und von des Psalms heiligem Flug, nicht gefühlt hat!
Sanft nicht gebebt, wenn die Schaaren in dem Tempel
Feyrend sangen! und, ward dieß Meer still,
Chöre vom Himmel herab!

Täusche mich lang, seliger Traum! Ach ich höre
Christengesang! Welch ein Volkheer ist versammelt!
So sah Kephas vordem fünf Tausend
Jesus auf Einmal sie weihn.

Hört ihr? Den Sohn singet sein Volk! Mit des Herzens
Einfalt vereint sich die Einfalt des Gesanges!
Und mehr Hoheit, als alle Welt hat,
Hebt sie gen Himmel empor!

Wonnegefühl hebt sie empor, und es fliessen
Thränen ins Lied! Denn die Kronen an dem Ziele
Strahlen ihnen! Sie sehn úm Sion
Palmen der Himmlischen wehn!

Oben beginnt jezo der Psalm, den die Chöre
Singen, Musik, als ob kunstlos aus der Seele
Schnell sie strömte! So leiten Meister
Sie, doch in Ufern, daher.

Kraftvoll, und tief dringt sie ins Herz! Sie verachtet
Alles, was uns bis zur Thräne nicht erhebet!
Was nicht füllet den Geist mit Schauer!
Oder mit himmlischem Ernst.

Himmlischer Ernst tönet herab mit des Festes
Hohem Gesang. Prophezeihung! und Erfüllung!
Wechseln Chöre, mit Chören. Gnade!
Singen sie dann, und Gericht!

Ach von des Sohns Liede beseelt, von der Heerschaar
Sions entflammet, erheben sie ihr Loblied!
Eine Stimme beginnet leise,
Eine der Harfen mit ihr.

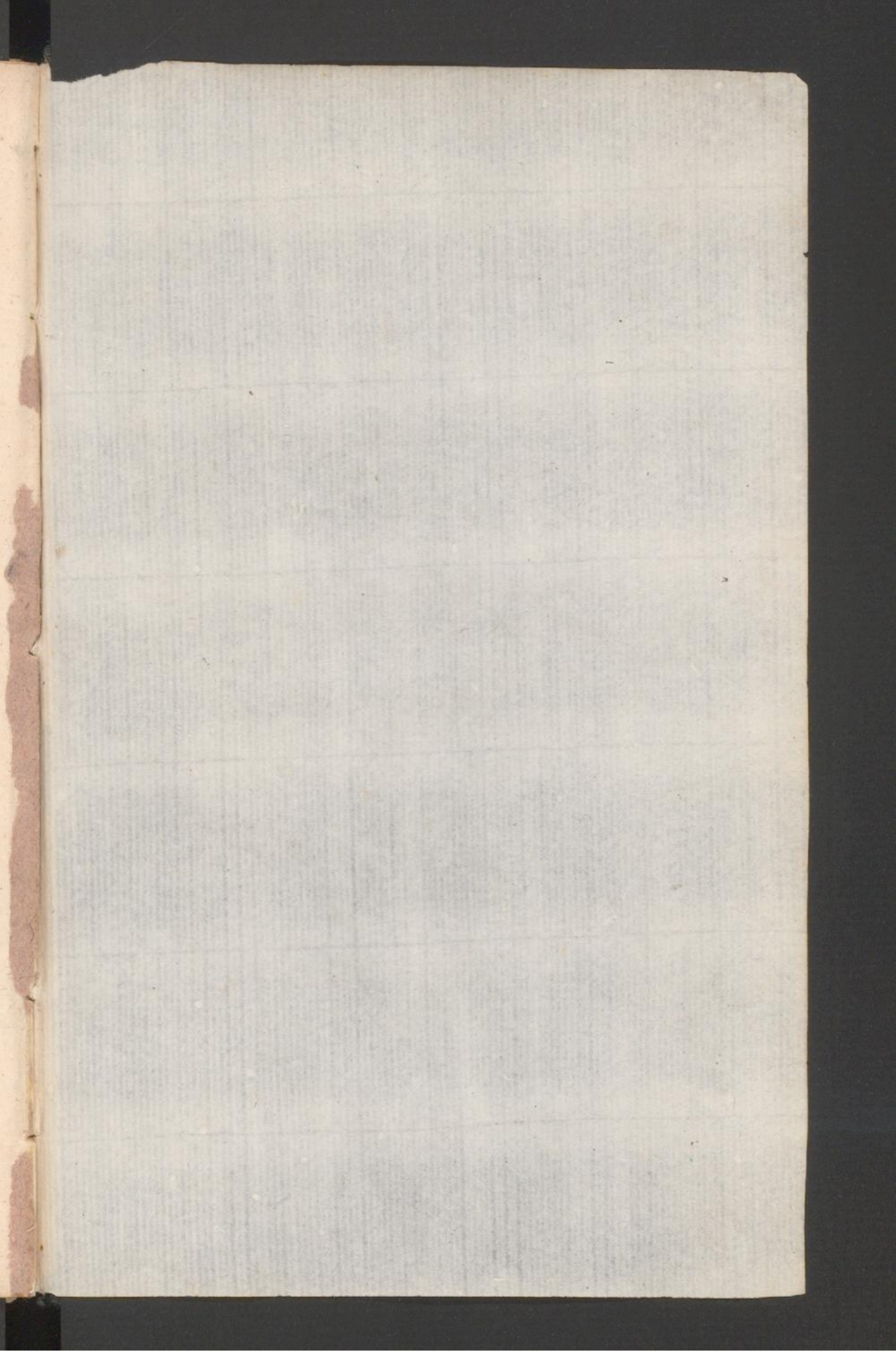
Aber es tönt mächtiger bald in dem Chor fort!
Chöre sind nun in dem Strom schon des Gesanges!
Schon erzittert das Volk! schon glühet
Feuer des Himmels in ihm!

Wonne! Das Volk hält sich noch kaum! Die Posaunen
Donnerten schon! und jetzt donnern sie von neuem!
Aller Chöre Triumph erscholl schon!
Schallt, daß der Tempel ihm bebt!

Länger nun nicht, länger nicht mehr! die Gemeine
Sinket dahin, auf ihr Antliz zum Altare!
Hell vom Kelche des Bundes! eilt, eilt!
Strömt in der Chöre Triumph!

Ruhet dereinst dort mein Gebein, an der Tempel
Einem mein Staub; wo der Chorpsalm den Gemeinen
Tönt; so bebet mein Grab, und leichter
Blühet die Blume darauf,

Wenn, an dem Tag, als aus dem Felsen der Todte
Strahlte, der Preis in dem Jubel sich ihm nachschwingt!
Denn ich hör' es, und Auferstehung!
Lispelt ein Laut aus der Gruft.



Wogt es schon mächtiger bald in dem Chor fort!
Wir sind nun in dem Strom schon des Gesanges!
Schon erzittert das Volk! schon glühet
Feuer des Himmels in ihm!

Wonne! Das Volk hält sich noch kaum! Die Posaunen
Donnerten schon! und jetzt donnern sie mit neuem!
Aller Chöre Triumph erscholl schon!
Schallt, daß der Tempel ihm bebe!

Länger nun nicht, länger nicht mehr! die Gemeine
Sinket dahin, auf ihr Antliz zum Altare!
Hell vom Kelche des Bundes! eilt, eilt!
Strömt in der Chöre Triumph!

Ruhet dereinst dort mein Gebein, an der Tempel
Einem mein Staub; wo der Chorpsalm den Gemeinen
Tönt; so bebet mein Grab, und leichter
Blühet die Blume darauf,

Wenn, an dem Tag, als aus dem Felsen der Todte
Strahlte, der Preis in dem Jubel sich ihm nachschwingt!
Denn ich hör' es, und Auferstehung!
Lispelt ein Laut aus der Gruft.

